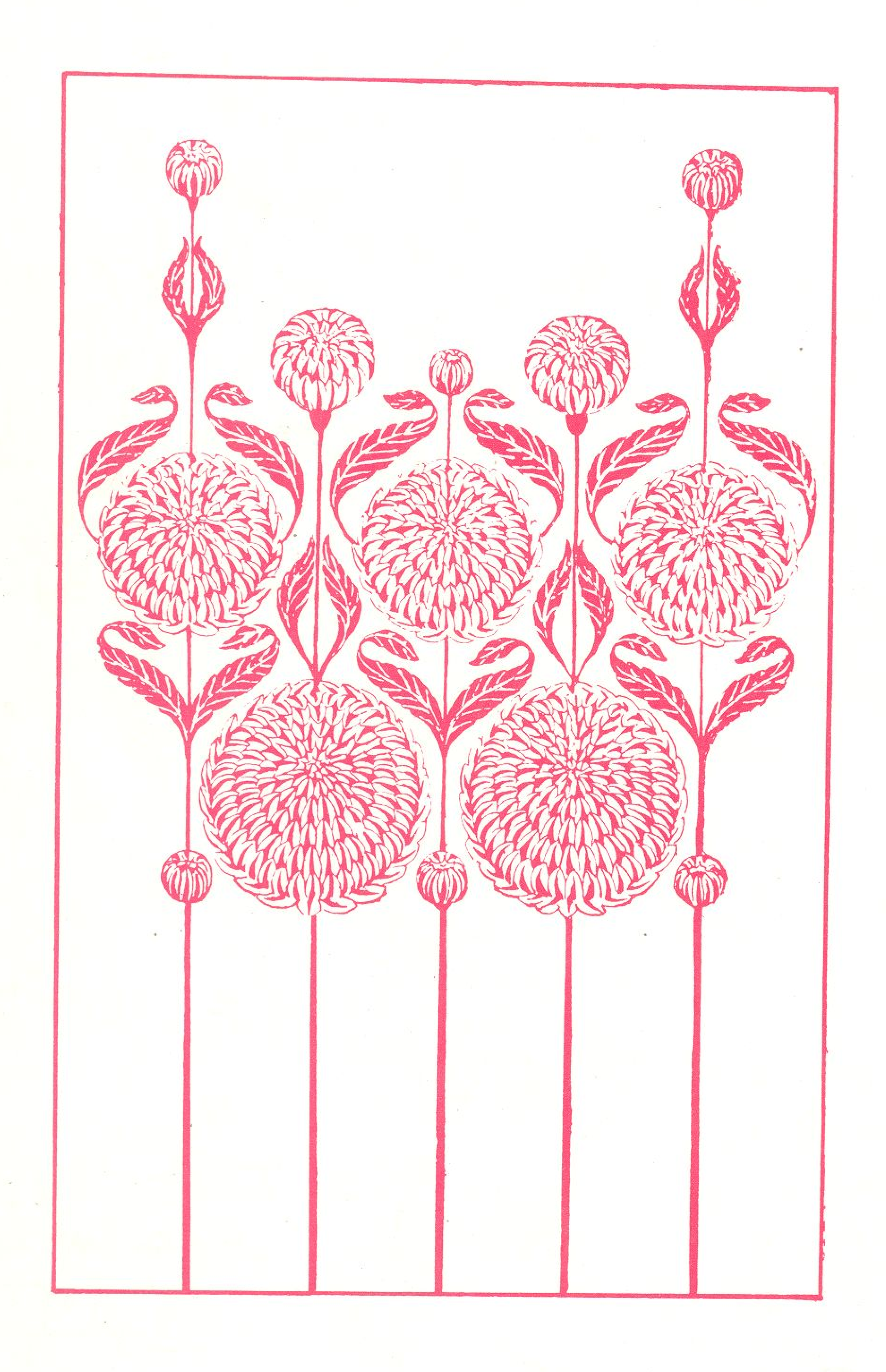
محمد بنيس

حداثة السؤال

بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة









بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة

* حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)
* المؤلف : محمد بنيس
* الطبعة الثانية، 1988.

* الناشر: المركز الثقافي العربي
بيروت ـ لبنان * الدار البيضاء ـ المغرب

محمد بنيس

حداثة السؤال

بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة

طبعة ثانية موسعة



للكاتب

شعر

ما قبل الكلام ، طبعة أولى ، 1969 ، فاس ، المغرب .

شيء عن الاضطهاد والفرح ، طبعة أولى ، 1972 ، فاس ، المغرب .

وجه متوهج عبر امتداد الزمن ، طبعة أولى ، 1974 ، فاس ، المغرب .

في اتجاه صوتك العمودي ، طبعة أولى ، 1980 ، سلسلة (الثقافة الجديدة) ، البيضاء ، المغرب .

مواسم الشرق ، طبعة أولى ، 1985 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، طبعة ثانية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .

دراسات :

ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية تكوينية ، طبعة أولى ، 1979 ، دار العودة ، بيروت . طبعة ثانية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1985 .

ترجمة :

الاسم العربي الجريح ، عبد الكبير الخطيبي . طبعة أولى ، 1980 ، دار العودة ، بيروت .

حداثة السؤال

هذه نصوص يؤلف بينها السؤال في كتاب، أو شبه كتاب، والحداثة مركزٌ خفيٌ تارة، وصريحٌ تارةً أخرى. وليس الجمع بين السؤال والحداثة قسراً، في هذه المرحلة ـ الرحلة التي تؤول فيها التصورات والممارسات إلى قطعٍ فحمية تتحوّل عن مقصدها الناريّ الذي كان لنا الصاحب والمُصاحب.

للسؤال حجته، مشرقاً ومغرباً، تصوراتٍ وممارساتٍ. ومطلع الحداثة والسؤال بيروت.

تحولت بيروت من خلال سنوات الحرب، والغزو الإسرائيلي خاصة، لبؤرة تختزل الوقائع والأوضاع في العالم العربي، مهما ابتعدت الرقع، لا نفعل ما اثارته الدماء المتسارعة، بدءاً من حالات التضامن الرمزي لدى أوسع الفئات الاجتماعية في البلدان العربية، وانتهاءً بالصمت الوحيد، بل وهذا هو الأساس، بما شكّل امتدادها من مصائر نادراً ما كانت النخبة، على الأقل، تنتظرها. وليس هنا مجال لعرض هذه المصائر. هي الآن تتناسق وتشتغل بانضباط المستقر لا العابر.

بيروت بهذا المعنى بؤرة الحداثة ومختبرها. والبقع الأخرى متباينة من حيث حدة نضج الانهيارات، ويتباينها تتبدّى مُساءلة الحداثة ضرباً من العدوان، المزايدات، النباهة المريضة، أو ما شئت ممّا سمعت وقرأت.

لذلك نترك المجد لصانعي المجد، ونكتفي بالاقتراب من هذا السري العلني الذي يسيجنا، الذي نخشاه صبورين قانعين، وللطيّعين عذابهم أيضاً! هو الاقتراب ممكن، إذاً، ونحن نعلم أن المعاني يكاد المحو يبلغها، تتجاوب مهما تجافت. أيّ لغة لأي جريرة لأي عين؟

نقترب من بيروت البؤرة والمختبر، أي من قضايا عرفت الحرب كيف تكشف عن نواتها، وقد كانت من قبل تتمرأى صوراً تحميها البلاغة من نزيف دم يحاكمنا. ولكن الاقتراب

مغامرة الرؤية أيضاً، لها تاريخها، ولها وعيها، وتصدعاتها. فكيف يكون الاقتراب إن هو لم يكن تفكيكاً وانشقاقاً؟ هل السؤال اداة اجتلاب الممكن أم هو مجرد نشر العماوات؟

لكلٍّ جوابه. مع ذلك يكون السؤال هامش الحداثة العربية، شعرياً وثقافياً. هو فُسحة المنسيِّ والمكبوت والملغى. من هذا المكان تتقدم النصوص لتنحاز لمواقع يمتزج فيها المغرب بالمشرق، والحداثة بالحياة والموت.

إعلان بيروت لا يفضي، هنا، لقراءة بيروت المكان، بل هو لمس لبيروت الزمن، للحالة وانتشارها. وهنا يكون للسؤال انغراسه في المغرب، شعرياً وثقافيا، كأقرب محور للذات الكاتبة، وقد انجرفت الخطابات الثقافية العربية، مشرقاً ومغرباً، نحو تسييد نموذج تعميميٍّ لم يعد يُخفي أعطابه. وقد آن لنا أن نعيد قراءة هذا النموذج التعميمي ذاته فيما نحن نقارب الحداثة العربية.

هو السؤال مرتفع أو هاوية، مغامرة تصاحب التشظّي، رحِمٌ تتكوّن فيه العين الأخرى، هذا الممكن الذي به نكتب، نتعلم كيف تكون الطرق، وكيف ينشقّ المسار.

المحمدية في 15/ 10/ 1984

أسئلة الكتابة والمكتوب

بيان الكتابة(*)

الحد الأول

1

هناك من يعترض. لن يقرأ ما سيشغل البياض. يقول: لسنا بحاجة إلى التنظير، نحن بحاجة إلى الشعر. يقول أيضاً: تقديمُ الشعر، إصدارُ بيانات، تعيينُ الحدود، خارجة على عادتنا. إن سُنَّةَ الشعر في المغرب هي الإنشاد، وتلك سُنَّته في عموم العالم العربي. وما عداها ليس إلا تبريراً أجنبياً عنا، يستأنس به الباحثون عن شرعية وهمية. لك الحرية أيها المتعرض، أما الشعر، فما زالت تواجهه حالة ضاقت بصمتنا هنا في المغرب على الأقل. توجد بيننا صناعة شعرية تتجذر ممارستها. إذاً، كيف ننسى، كيف نستمر في تجريب خارج اللغة والجسد والتاريخ؟ نحن في حاجة إلى البداية. إنها السلطة التي لا تقوم الكتابة بدونها. من يدّعي هذه البداية، يؤسسها، يُشرِّعُهَا؟ تلك أسئلة أخرى.

2

لم يستطع الشعر المغربي المكتوب باللغة العربية الفصحى، طوال تاريخه أن يمتلك فاعلية الابداع، أي القدرة على تركيب نص مغاير يخترق الجاهز المغلق المستبد، إلا في حدود مساحة مُغْفَلَة إلى الآن، تمت في زمن مختصر، مما عرَّض غيرها، وهو الأغلب السائد، للمحو الدائم، لتعطيل الإنتاج. وها هو الآن مبعد عن القراءة، منسي بين رفوف بعض المكتبات العامة والخاصة، وقد تحول إلى مادة متحفية، يستشيرها الدارسون في أحسن الأحوال، لا كإبداع، ولكن كوثائق شبه رسمية تساعد على تجلية غوامض مرحلة من المراحل، أو ملابسة من الملابسات. وهو عند الآخرين سبب للكسب، يقف عند رغبة ملء الصفحات البيضاء، وتدنيس براءتها، بما يدَّعونه من أبحاث ودراسات تكرس تخلفه، كمقدمة ضرورية لتكريس سلطة سياسية لا علاقة لها بالابتكار والانعتاق.

(*) مجلة الثقافة الجديدة، ع 19, 1981.

هذا المجال الغالب من الممارسة الشعْرية في المغرب نقيض الثقافة الشعبية أكانت لغوية، أم إيقاعية، أم بصرية.

لا داعي للحَزَن على ما ضاع منه، حتى الباقي ضائع، ما دام لا يُقرأ، لا يعيد إنتاج نفسه، لأن ما يبقى ويستمر في التاريخ هو ما يكون فاعلاً في مصير الإنسان، وعاملاً رئيساً في تحوله وتحرره.

غربة متجذرة تقوم بيننا وبينه. يختار القناعة والرضى ونختار الغي والعصيان، يستكين للنمطية والاجترار، ونقتحم المفاجىء والمعيش والمنسي، يستهدي بالذاكرة، ونُصَدِّعُ الذاكرة بالحلم والتجربة والممارسة.

هذا الشعر المقدس في الكتب والمقررات الرسمية ينكفىء على موته الدائم، يختلي ببرودته وتكلسه، لا سؤال لديه ولا جواب، لا حنين ولا كشف ولا مغامرة، ركام من البلادة والعفن، صكُوك الإدانة، هذه وظيفته. مَحْقٌ، تكريس، قهر، ونفاية.

هل نسميه بعد كل هذا شعراً؟

من تخاصم حوله؟ من التجأ إليه؟ من خلخله؟ من حَنَّ إليه؟

حُبسة دائمة، بقايا فتن ومذابح واستسلام.

3

الشعر شهادة. هذا ما استيقظ عليه الشعر المغربي الحديث، منذ العشرينيات إلى السبعينيات.

لم يكن غريباً أن تتحول وظيفة الشعر المكتوب بالعربية الفصحى في المغرب مع انبثاق العمل الوطني. كانت هذه الوظيفة في القرن التاسع عشر مجرد نزوة، أما مع الحركة الوطنية فقد أصبحت قانوناً غير مكتوب، ولكن الوطنيين، شعراء وقراء، ارتبطوا به. وهذا ما سُمِّيَ بالانبعاث في الشعر المغربي.

مع حركة التحرر الوطني في الريف، بقيادة الأمير محمد بن عبد الكريم الخطابي، بدأ تفجير بنية الشعر المغربي التقليدي، وظهور بنية مضادة في آن. التحرر بدل الاستسلام، الجموع بدل المفرد، الوطن بدل السلطة.

كانت الشبيبة الوطنية في المقدمة، تتحلق حول نافورة القرويين وتعيد كتابة بعض النصوص القديمة، بعض نصوص الانبعاث في كل من مصر والشام والعراق، تؤالف بين القصيدة والنشيد، بين النشر والانشاد، بين الادانة والتحريض. تخلت هذه الشبيبة، إذاً، عن الوظيفة الاخوانية للشعر، وعن مجاله المنظومي، أحست بما تنطق به قيعان الأنهار، مساحة

العيون، حركات الأيدي، نشر الأعلام، أسوار المعتقلات، زمن النفي، لحظات الإعدام. كان شعر الشبيبة يقترب من التاريخ والممارسة، من تفسير صوت الشعب. إنها الشهادة، فسميناه بالشعر الوطني.

كانت هذه المرحلة أساساً، لأن المستقبل ربح علامة من علامات تحوله، وكل من لا ينصت لهذه النبرة المفضوحة في الشعر المغربي الحديث يُلْغَى كلامُه، فما عاشه هذا الشعر من ضروب القهر أكبر مما يمكن تصوره عند القراءة الأولى.

لا مثالية ولا ميتافيزيقية. لم يكن لهذا الشعر إلا أن يخضع لتطور تاريخي معقد، مشروط بما هو موضوعي، خارج عن ذوات ونيات الأفراد. كانت الشهادة انتقالاً نوعياً له أهميته.

ولذا بدأ ارتباط القارىء بهذا الشعر. من ينسى، من بيننا، جملة من القصائد والأناشيد التي رددناها عن حب الحرية، والوطن، والإنسان؟

لا علاقة بين النشيد والشعر، صحيح، كان هذا الشعر برجوازياً، صحيح. ولكن نماذج من هذه القصائد والأناشيد اتجهت إلى الأمة، واختارت التحرر، تحرر الذات والوطن، وهو مكسب لا يستهان به في هذه المرحلة، فهذه الطبقة التي أنتجت شعر الوطنية هي نفسها التي ستتراجع عنه فيما بعد، وستنكشف لعبتها، ولكن فورة هذه المرحلة أصبحت مكسباً شعبياً، قبل أن تكون تملُّكاً طبقياً.

4

واستمرت الشهادة كوظيفة أساس لشعر التحرر بعد 1956. لم تعد هناك إمكانية للعودة إلى الوراء. تراجع ثلة من الشعراء، أما المبدأ فلم يقدر أحد على دحره. اتخذ طريقاً آخر، من الخارج إلى الداخل كان خطه. وهنا ابتدأ امتحان آخر للشهادة، كان المتساقطون، النكوصيون، المتخاذلون، ولكن قوة تاريخية مغايرة انطلقت، تصاعدت علامات الاختيار طيلة الستينيات، وتعمقت وظيفة الشهادة، حتى أصبح الابتعاد عنها، مهما كان أسلوب الابتعاد، خيانة. هكذا تحول احتراف الشهادة مدخلاً لممارسة الشعر. إن فئات البرجوازية الصغيرة هي التي تشبثت بالشهادة واحتمت بها.

5

لم يتكامل مبدأ الشهادة في الشعر المغربي الحديث مع مبدإ ثان هو البحث في ماهية الشعر. من هنا كان إقصاء الشعر، إلغاؤه. وها نحن مرة أخرى نخضع لتقاليد الشعر المغربي القديم. وعلى هذا المستوى لم يتغير الشعر في جوهره. إنها الإشكالية الكبرى. لماذا لم يتأسس شعر عربي في المغرب؟ ظلت الأسبقية في الشعر المغربي الحديث للشهادة، الموقف السياسي المضاد، ومن ثم ظلت الأسبقية للحديث السياسي، كحقيقة مطلقة.

كان الشعراء المغاربة المتقدمون، منذ العشرينيات إلى السبعينيات، يحسون بأن الشهادة المضادة لشرائط القهر والتغريب لا يمكن أن تخضع لسلطة النص الشعري التقليدي، وطنياً وعربياً.

وطنياً، كان لهم موقف شعري واحد: نسيان هذا الموروث، سواء أكانوا من الباحثين فيه أم لا، عربياً: توجهوا إلى متن آخر، استبق يقظتنا. إنه الحركات الشعرية العربية في المشرق، منذ الانبعاث إلى المعاصرة، رابطين بينه وبين المتن الشعري العربي القديم، في حدود ترميم الذاكرة. مَتْنُ هذه الحركات الحديثة أصبح مقدساً، هو المبتدأ والمنتهى، وكل تحول في الوعي الشعري ـ الاجتماعي في المشرق ينعكس، تبعاً لإعادة كتابة قوانين النص ـ الأصل، في التحول الشعري ـ الاجتماعي في المغرب.

خضع مفهوم الشهادة للتطور، كما خضع الوعي الشعري هو نفسه للتطور، على أن الانقطاع من ناحية، وتأثر السابق باللاحق من ناحية ثانية، وغياب مبادرة التساؤل والتأسيس من ناحية ثالثة، كلها ألغت فاعلية البحث في ماهية الشعر، وفاعلية المشاركة في تثوير الشعر المغربي.

6

مع أواسط السبعينيات وجد الشعر المغربي نفسه من جديد أمام مفترق الطرق. جيل الخمسينيات يتجه في أغلبه نحو الصمت، وكأن القصيدة المعاصرة قد شاخت بُعَيْد ولادتها. فاجأ الشباب المطبعة، فاجأوا الصمت، أخذوا ينزلون دواوينهم إلى الأسواق، بعد أن دفعوا ثمن طبعها من فقرهم، وحملوها على أكتافهم إلى القارىء، محمومين بالشعر كانوا، تجاربهم تتكاثر، تتنوع، والأصوات تتمايز.

هكذا كان قانون الشعر المغربي الحديث، في كل مرحلة تجنح إلى الصمت أصوات من بدأوا يمارسون الشعر، ويطلع جيل آخر شاب، لا عهد له بالشعر، فلا يجد صعوبة كبيرة في تشغيل صفحات الجرائد الفارغة من الأصوات التي يفترض فيها الاستمرار. إذاً، لم يكن هناك صراع ملموس وعميق حول التحولات الشعرية في المغرب، منذ العشرينيات إلى الآن، ما عدا استثناءات محصورة، مما يدل على أن الممارسة الشعرية ليست بعدُ، هنا، هما ومكابدة، ليست تقاليدها واضحة. ينسحب الأولون بهدوء، ويملأ فراغهم اللاحقون بقليل من المجاهدة. اللاحقون عادة ما يطلعون من أنساغ الغضب وحب الانخراط في التحول وإثبات الشهادة.

هل هذا الوضع عفوي أم هو نتيجة قناعة؟ في الحالة الأخيرة ما هي هذه القناعة؟ هل يعتقد الجيل السابق بأنه مُتَجَاوَزٌ، أم أن لا جدوى من الشعر في المغرب، أم أن الشعر لعبة مجانية يمارسها الأطفال والمراهقون؟

من حقنا طرح هذه الأسئلة، فيما نهيىء للأسئلة المحرقة، لأن الانقطاع الذي نلاحظ تجلياته على جميع مستويات الإبداع الشعري غير مساعد على خلق شرائط التحول الشعري، بل يدفع إلى الحيرة، خاصة وأنه يشمل الأغلبية.

لهذا الانقطاع سلبيات على الممارسة الشعرية في المغرب، فالشعراء يتوقفون قبل البدء في كشفهم عن سر اللغة الشعرية، وعن طبيعة العلائق المنشبكة بين الجسد والعالم في مرحلة تاريخية دون غيرها، وعن ماهية الشعر بكل اختصار.

يصعب تفسير هذه الظاهرة في ظرفيتها، إذ لا بد من الرجوع إلى بُعدها التاريخي، وإدراجها ضمن الوضع الاجتماعي ـ الثقافي ـ اللغوي الذي تحكّم في وجودها واستمرارها، وربما كان لأسبقية الديني، قديماً، والسياسي، حديثاً، على الشعري في النص، دور في سيادة هذه الظاهرة. ورغم قصور الارتكاز على ظرفية الظاهرة في التفسير، فإن الراهن من البحث في وضعنا الشعري القديم ما يزال دون الوضح الضروري. لذا سيتم التركيز على العصر الحديث، والعلاقة بين الشعري والسياسي قبل كل شيء.

يظهر، هنا، أن الشعر في المغرب الحديث ظل على هامش الحديث السياسي الذي يتحكم في كل المبادرات، فهو يجعل من الشعر تابعاً لا مبدعاً، أسيراً لا متحرراً، والكلمة الأولى لتصريف حقيقته السياسية. لهذا التهميش دور سلبي في الاستمرار الشعري.

كانت التحولات الشعرية في المغرب الحديث هاجسة بالتحولات السياسية، منذ العشرينيات إلى السبعينيات، فيما تركها الحديث السياسي تابعة، سواء على مستوى الحديث النقدي أو على مستوى النشر بمختلف دلالاته، طباعة وقراءة. وعدم قدرة هذه التحولات الشعرية على التجذر والاستمرار راجع إلى البنيات السفلى للتحولات السياسية ـ الثقافية.

وهنا تطرح مسألة الحقيقة والسلطة. إن الحديث السياسي يواجه الشعري بما يعتبره الحقيقة التي هي حقيقته، وليس النقد والنشر إلا امتلاكاً للحقيقة، وبالتالي فإن السلطة تتجلى في إحراق مجموعة من النصوص بدل الرفع بها إلى الإنتاج. نعلم أن ليست هناك حقيقة ولكن هناك حقائق، وإن ليست هناك مقاربة، ولكن هناك مقاربات متعددة لحقائق متعددة. يعتقد الحديث السياسي أنه يمتلك الحقيقة المطلقة، وكل إبداع هو مجرد تصريف لهذه الحقيقة، لأنها الأصل.

لا يمكن إنكار ما قدمه الحديث السياسي من إمكانات لفرض التحولات الشعرية، والثقافية عامة، في المغرب الحديث، على أن معضلات النص الشعري، أكانت تاريخية أم

ثقافية، قد تعرَضت للاختزال، ما دام الحديث السياسي قد حدد وظيفة الشعر في الجواب على السؤال السياسي، لا السؤال الشعري ـ التاريخي.

إن الإبداع عامة لا يمكن أن يتحول ويتجذر إلا من خلال أسئلته التي هي في عمقها، على مستوى ما يركب وينسج الإبداع نفسه، اجتماعية ـ تاريخية، ومن ثم لا يمكن تحقق التحول والتجذر في غياب الديمقراطية. هذا جانب من أزمة الإبداع الشعري في المغرب الحديث، وسبب رئيس في الانقطاع.

وإذا كان هذا التحليل يصل إلى نتيجة واضحة، وهي أن الشعر، والإبداع عامة، في المغرب، وفي العالم الثالث، شهادة قبل كل شيء، وهنا تكمن أحقية وجوده، فإن سيادة الحديث السياسي، وتهميشه للسؤال الشعري، مُعَوِّقان لا محالة للتحولات الإبداعية التي لا فائدة في خضوعها واستسلامها. إن للإبداع قوانينه وجدليته، تتصل بالقوانين والجدلية الاجتماعية ـ التاريخية فيما تنفصل عنها، ولا يمكن أن نساهم في التحرر الاجتماعي والتقدم التاريخي إذا نحن لم نميز بين المجالين، ولم نكف عن اعتبار أحد الطرفين، الإبداع والحديث السياسي، تابعاً للآخر.

إن الحديث السياسي، وهو يعتقد أنه المالك وحده للحقيقة، يلغي الشعر والإبداع، ويزج بهما في نقيض ما يظن أنه الآكد والأسبق، مما يؤدي بهذا الإسقاط، في الغالب الأعم، إلى تكريس المتخلف والمستبد، بدل تعضيد المتقدم والمتحرر.

ليس هذا الجهر تنطعاً، ولا تدميراً للحديث السياسي، بمشتقاته، وخاصة التقدمي منه، بل هو انصهار واع ومسؤول في تحويل التاريخ، ودعوة إلى التبصر في الفروقات الموجودة بين قوانين القول الشعري والحديث السياسي، لا تابع ولا متبوع، كل منهما يعضد الآخر ويفتح له أفقه.

8

هذا احتفال برؤية مغايرة للعالم، يحاول أن يحتفظ لها في الشعر بحرارة التجربة والكشف والتجاوز.

لا مجال للادعاء هنا بأن هذا البيان تمثيل لجيل السبعينيات في المغرب، فما يريد طرحه أبعد من الفصل الذي تنفضح هشاشته عند المراجعة الأولى لعطاء هذا الجيل، وما يوجد بينه من تنافر وتعارض، فما أعطت أسباب النشر لبعضه غير سقط الشعر وأرذل الكلام.

إن مفهوم الكتابة معارض أساساً للشعر المعاصر، كرؤية للعالم، لها بنية السقوط والانتظار. هذا الشعر هو الذي يُواجه هنا، كرؤية برهن التاريخ على تخاذلها وتجاوزها، وليس

البيان فرضاً لرؤية ما بقدر ما هو دفع صريح للآخرين إلى الارتباط بالقلق وتبني السؤال.

لقد حان الوقت للتأمل في ما تم إنجازه، علي بساطته، خاصة إذا كنا نبتعد عن السقوط في التجريب المجاني، وعن اعتبار الخلل شيئاً عابراً أو تقليداً ملتصقاً بجلودنا كاللعنة الدائمة.

9

إنها الكتابة. ليست التسمية بدعة مُنْتحلة. إنها بالتأكيد شَبَحٌ، على مستوى اللاوعي، بالنسبة لمن يجهلونها، فهم يقومون بتصعيد خطاب سياسي لكبتها، وتكريس لما يُعتقد أنه الأصل. وإذا كانت الكتابة تعتمد أساساً على جدلية النص والممارسة التنظيرية، فإنها، من ناحية أخرى، مؤشر لرؤية مغايرة، تجهد الطليعة الشعرية العربية لبلورتها. لم نجتمع في لجنة سرية أو علنية لوضع قوانينها المسبقة، ولكن كلاً منا كان يحس، ثم يدرك، أنه يتجه نحو الآخر ويكمله.

إن الكتابة، بهذا المعنى، ليست منعزلة في المغرب، تخشى الانفتاح على الآخرين، إنها مشروع جماعي نتوحد فيه، تعيد النظر في الجمالي، الاجتماعي، التاريخي، السياسي، ثورة محتملة ضمن الثورة الاجتماعية المحتملة أيضاً، لا بد للكتابة في المغرب من مغادرة الإطار الضيق، وتسافر بعيداً بخصوصيتها، علاقتها وفرقها.

وإذا كان هذا البيان يسعى لتوضيح مفهوم الكتابة، فإن ما يطمح إليه هو تبيان وجهة نظر تستند إلى الخصوصية المغربية التي لا يمكن، في حال إلغائها، نشدان أي ممكن من ممكنات تحول النص الشعري في المغرب.

الحد الثاني

1

علينا أن نغير مسار الشعر، هذا ما كانت تعلنه الدواخل، وهي تواجه جملة من النماذج القليلة التي كانت تنشرها الصحف والمجلات المغربية.

لم تكن الرؤية صافية ولا عميقة، ولكن خلخلة ما كانت حاضرة، لمعاناً محرقاً يخترق الأصابع، ترى إلى البياض وكأنه كلام لا يشبه الكلام.

2

أن نغير مسار الشعر معناه أن نُبَنْيِنَ النص وفق قوانين تخرج على ما نسج النص المعاصر من سقوط وانتظار، أن نؤالف بين التأسيس والمواجهة.

تم الارتباط بالتأمل والممارسة، بداخل النص وخارجه، بالذات والواقع. كل هذه

الثنائيات انحلت على وحدتها الجدلية الباطنية، تمازجت فيما بينها، كل طرف يضيء الآخر ويشغله، ينقله من اليقين إلى القلق، ومن الرضى إلى السؤال، ولم يكن بين الدواخل والاحتراق حجاب. كيف نغير؟ من أين يبدأ التغيير وإلى أين يفضي؟ أسئلة أولية وبسيطة تخنق، ترمي بالسائل والسؤال إلى مسافات بعيدة عن التآلف مع النمطية. بقي اختيار وحيد: الحقيقة أو الخيانة، الاستمرار أو النكوص، التغيير أو التزييف، كان القرار، فكانت الكتابة، كانت المغامرة.

3

لا بداية ولا نهاية للمغامرة. هذه القاعدة الأولى لكل نص يؤسس ويواجه. لا بداية ولا نهاية الكتابة نفي لكل سلطة، وبهذا المعنى لا يبدأ النص لينتهي. ولكنه ينتهي ليبدأ، ومن ثم يتجلى النص فعلاً خلاقاً دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه، لا يخضع ولا يستسلم ولا يقمع. تَوْقٌ إلى اللانهائي واللامحدود، يعشق فوضاه وينجذب لشهوتها. كل ابداع خارج على زمن الإرهاب، مهما كانت صيغته وأدواته.

وهذا الفعل الخلاق نُموٌّ محتمل للوحدة ـ الوحدات الأساسية التي تقود النص نحو التجلي. وحين نربط النمو بالاحتمال فذلك راجع لتعقد الإبداع والخلق، حيث ينتفي الخط المستقيم الصاعد دوماً. هناك انعراجات، التواءات، تحول دون إحداث النمو بسرعة مطردة. غير أن الإطلاق لا يعرف التراجع، إن لم يكن على مستوى الفرد، فعلى مستوى الجماعة، وإن لم يكن على مستوى الحاضر، فعلى مستوى المستقبل.

ولا معنى للنمو خارج التحول، أي نفي كل نمطية قبلية أو نموذج مسبق. إن التحول الذي يمس النص، وقد نمت وحدته ـ وحداته الأساسية، شمولي لا جزئي. ومع ذلك فلنحذر. هذا التحول خاضع حتماً لجدلية باطنية للنص، ليس من الضروري أن نكون واعين بكل إواليتها، لأن الإبداع حين يخضع للوعي، للتقعيد، يعلن موته، فليست المعقولية وحدها هي التي تمنح الإبداع شرعية وجوده. إن الإبداع بالأحرى مراوحة بين الوعي واللاوعي، بين التذكر والتجربة والحلم، بين الإثبات والنفي. لا مجال هنا للانتقائية فيما لا مجال للتفرد والفرادة خارج التاريخ، تاريخ النص والذات والمجتمع، وبالتالي ليس التحول نتيجة عفوية أو مجرد رد فعل، ولكنه مشروط بقوانين ندركها ولا نذركها.

كل ما يبدأ لينتهي مناف للتحول، مناف للإبداع، إنه المطمئن للأصل، كل شيء واضح ومعلوم لديه. هذه نقطة الانطلاق وتلك نقطة النهاية، وبينهما شتيت كلام يرسخ الوهم ويستنسخ السابق. استمرار سلبي لصوت الموتى بدل أن يكون استقداماً لما لم يوجد بعد، للمبهم، المنسي، الممنوع، الغريب.

4

النقد أساس الإبداع. هذه هي القاعدة الثانية للكتابة. حين نقول بالنقد نلغي القناعة، تسييد الكائن. وللنقد أكثر من وشيجة بالتحول. النقد محاصرة للذاكرة كمرتكز لكل كلام وأصل. آن لنا أن نخرب الذاكرة كآلة متسلطة، تُفَصِّلُ الممكن على قياس الكائن، تمنهج الرؤية من خلال محو العين التي هي تاريخ كل نص، تستبعد الحلم، الممارسة، التجربة، تبطل النقصان والانشقاق.

النقد هو ما لم نتعلمه في حياتنا، نرتجف حين نسمعه، أو نُعَنَّفُ حين نمارسه. هيأوا كلامَنَا وجَسَدَنَا للطاعة والخضوع، بما سموه عِلْماً وما سموه قيماً وأخلاقاً وما سموه حياة وموتاً. لا، لم يهيئونا فقط، بل أسلمونا لعقيدة الامتثال، واشترطوها لوجودنا. وها هم الآن يعيدون إنتاج أجيال أخرى ترى في الحبسة نجاة، وفي التهليل ارتقاءً.

أول ما يجب أن يتجه إليه النقد هو المتعاليات، بمختلف تجلياتها. ليس الغائب هو الذي يخلق الحاضر والمستقبل، بل الإنسان هو خالق حاضره ومستقبله.

لا تستصغروا المتعاليات. إنها المتحكمة في وعينا ولا وعينا. من قبل أهملها التقدميون حين ارتبطوا بالتقنية مؤلهين لها، وها هم الآن يضيفون متعالياً محدثاً للمتعالي القديم.

إن المتعاليات، كمجال معرفي، تعتمد قناعة أساساً، وهي أن الإنسان موجود بغيره لا بنفسه، شبح عابر في دنياه، صورة لمثال، مصيرُهُ فوقه لا بين يديه، تغطيه السماء بحنينها مرة، وتحتفظ له الظلمات بالردع، هنا أو هناك.

هذه المتعاليات، كمنظومة معرفية، تغلف التاريخ، تنفذ إلى مجالات معرفتنا التي توارثناها. وما ترسُّخُهَا في الشعر العربي عابراً، ولا في سلوكنا طارئاً. والنقد حين يختار المتعاليات يتوجه إلى الجذر. هل نختلف في وضعنا عن ألمانيا القرن التاسع عشر عندما ألح أكبر فلاسفتها على نقد المتعاليات، واعتباره سابقاً على كل نقد؟

إن أسبقية المتعاليات في النقد لا تستهين بنقد البنيات السفلى، التاريخية ـ الاجتماعية التي هي أساس استمرارها ودوامها، ولكن المتعاليات يدق خفاؤها بين شعاب النص والذات والمجتمع، وكثيراً ما فَصَلْنا بين هذه البنيات والمتعاليات. واعتبرناهما متباعدين، نُعَرِّي البنيات السفلى للمجتمع دون المتعاليات، من غير أن نفطن إلى أن نقدنا لهذه البنيات مُحَمَّلٌ هو الآخر ببذور متعالية يؤدي إهمالها إلى ضمان فاعليتها، وعدم خلخلة النسق الرئيسي في تبنين المعرفة، والشعر مجال من مجالاتها.

إن كل نقد للبنيات الاجتماعية ـ التاريخية كما ورثناها عن الاستعمار، في علائقها

الطبقية والعرقية والإقطاعية، خارج إطار المتعالي ليس نقداً، فالنقد إما أن يكون شاملاً أو لا يكون.

يهدف النقد إلى تفكيك المفاهيم والقيم والتصورات، داخل الشعر وخارجه، انطلاقاً من التحليل العلمي للوقائع والمعطيات، والعودة بالإنسان إلى بعده الواقعي، ماحياً كل المتعاليات التي تسلب منه قدرته على الفعل، وتنسب لذاتها كتابة مصير الكون على جباهنا العارية. من ثم يصبح النقد فاصلاً بين زمنين، زمن الاستسلام وزمن القرار الإنساني، وهما بداهة متعارضان في العمق.

إننا لم نمت بعد، والنقد الشامل صعب الادعاء إن هو لم يتوجه للتقنية هي الأخرى كمتعال من متعالياتنا المحدثة. وإذا كانت السلفية الشعرية قد جعلت من الأصالة المزعومة بُعداً أساساً من أبعادها، مهما تسترت بلفظويتها الشعبوية والثورية تبريراً لاستمرارها الوهمي، فإن نقد الرؤية اللاتاريخية للتقنية الأوروبية، داخل الشعر وخارجه، لا يقل أهمية عن نقد متعالياتنا القديمة. إن الاستمرار في النظر إلى التقنية الأوروبية السائدة هو السقوط ذاته في متعال يفسخ العلائق قبل أن يوحِّدها، يُغَرِّبُ الرؤية والحساسية قبل أن يساعد على تثويرهما.

إذاً، لا نجد في كل من الأصالة العمياء والتقنية المطلقة مدخلاً لإعادة قراءة جسمنا بوعي جديد يستنهض المعيش والمكبوت والمنسي، يفتح عيناً مغايرة لإدراك منطوق النخل والماء.

5

لا كتابة خارج التجربة والممارسة. هذه هي القاعدة الثالثة. إن الكتابة، وهي تعمد إلى نقد اللغة والذات والمجتمع، تتأسس من خلال التجربةوالممارسة، قبل أي بُعْدٍ آخر من أبعاد الإبداع. والتجربة والممارسة اختراق الجسد للزمن، فِعْلٌ أول لكل تجاوز.

نلحظ بوضوح أن هذه القاعدة تشكل كل شعر إنساني، لدى مختلف الشعوب. ومن هنا تكون الكتابة تجذيراً للمعرفة وتثويراً لها، ما دامت كل المعارف الفاعلة في التاريخ ناتجة عن التجربة. ومن الخطل الحديث عن مادية الكتابة أو نقد المتعاليات في غياب التجربة والممارسة كأساس لتغيير العالم.

هكذا تبتعد الكتابة عن قصيدة الذاكرة وقصيدة الحلم. فالسلفية حين ترتكن إلى الذاكرة وتطمئن إليها تقوم بإلغاء الحواس والزمن، فحقيقتها موجودة سلفاً، كل شيء مرتب وتام وكامل، وهي لا تفعل غير اجترار ما تعتقد أنه النص ذاته، إنه الأصل في كل شعر ولكل شعر.

أما قصيدة الحلم فلا شك أنها أصبحت عنوان جانب هام من التجربة الشعرية المعاصرة، لا في أوروبا فقط، ولكن في العالم أجمع، نتيجة الثورة السريالية التى أعطت الأولوية للاوعي والانغلاق

الذاتي للفرد. ورغم أن السريالية قد أيقظت الوعي الشعري على لا وعيه، ودعت إلى تحرير المكبوت بعيداً عن كل رقابة، وخلصت الشعر من أوهام العقلانية ومثاليتها، فإن نتاجها من الشعر، والإبداع الآلي عامة، لم ينج من نقيصة إلغاء التجربة، أكانت داخلية أم خارجية. لا يمكن أن نعوض التجربة والممارسة بالحلم، بل أن نجعل منه مدخلاً للارتباط بالواقع المعيش، لغة وذاتاً ومجتمعاً، ولا معنى للحلم إن هو لم يكن منشبكاً بالتجربة والممارسة. لهذا تبتعد الكتابة عن الإغفاء والصدفة فيما لا تلغيهما بتاتاً.

إن الكتابة، حين تختلف عن قصيدة الذاكرة وقصيدة الحلم، تلتصق بالملموس والمحسوس، تدمر استبداد الذاكرة، تحاور الحلم دون أن تستسلم للانغلاق الذاتي للفرد.

6

لا معنى للنقد والتجربة والممارسة إن هي لم تكن متجهة نحو التحرر. هذه هي القاعدة الرابعة. لا علاقة للكتابة بكل نقد عدمي أو فوضوي، ولا بأي تجربة أو ممارسة تُعَوِّق تحويل الواقع وتغييره من وضعه اللاإنساني إلى احتفال جماعي. وليس النقد العلمي المناهض للايديولوجيا، إلا طريقاً لتحرر الإنسان فرداً وجماعة، داخلاً وخارجاً.

لقد أصبح الحديث عن التحرر منذ أواسط السبعينيات باعثاً على الريبة والنفور عند فئة كانت تدعي العمل من أجله في الفترة السابقة، على طول السجن العربي، ولا يمكن أن نفسر هذا الموقف إلا بالتراجع والنكوص، بعد أن اندمجت هذه الفئة، أو تسعى للاندماج، في الآلة البرجوازية. ونتيجة لهذا المُوقف بدأت الدعوة إلى حيادية النص وهامشيته. ولكن هذه الفئة لم تدرك (وكيف يمكنها ذلك؟) أن الانتكاسات ليست ناتجة عن خطإ مبدإ التحرر، ولكن عن مفهومها له وطبيعة ممارستها داخل النص وخارجه.

أخطر ما يظهر في مرحلة من مراحل التاريخ، وخاصة مرحلة التحول أو الإخفاق، هو تلبيس قيم الاستعباد بأقنعة التحرر، حفر الخنادق المضادة للتجاوز.

لسنا مقموعين سياسياً واجتماعياً وثقافياً فقط، ولكننا مقموعون في مخيلتنا وجسدنا أيضاً.

ها هو مفعول الذاكرة ينكشف هنا، وها هو الجاهز والمغلق والمستبد يتعرى.

لا تحرر خارج رؤية مغايرة للأشياء والإنسان، حساسية مغايرة. فمن يأخذ على المبدع الخروج على قالب الرؤية والحساسية يمارس قمعاً مُمَنْهجاً لتحرره ومتعته. مرت علينا فترة العَمَى. أكثر من نظام اجتماعي سلطوي ادعى تحرير الإنسان اجتماعياً وثقافياً، فيما عارض تحرير الحساسية والمخيلة، وها هو الإنسان مُبْعَدٌ مُلْغًى. إن التحرر، كالنقد، إما أن يكون فعلاً شمولياً في نموه أو لا يكون.

هذا التحرر هو الذي يمس الكتلة التاريخية ذات المصلحة في التغيير، تحرر يعيد خلق الإنسان، ككائن مبدع مُتَجاوِزٍ. كل تحرر ينحصر في سلطة قسرية تستعيض بالشعار عن الفعل، يُقسِّم الإنسان إلى فوق وتحت، إلى داخل وخارج، يظل خادعاً مخدوعاً.

ومن ثم فإن النص الذي تذهب إليه الكتابة وتدعو إليه ينبثق من خلال مواجهة مغالق النص وتفتيتها، مجذِّراً لفعل تحرري على مستوى التجربة والمخيلة والحساسية في علاقتها بمشروع إعادة إظهار فاعلية الإنسان، والوصول به إلى حال الحضرة الشعرية بالنص وفي النص.

إن التحرر، كفعل متكامل ومتنام أيضاً، ضرورة للكتابة، وبغيره تتحول عن أصلها، وبه نكون الورثاء الشرعيين لحركة التحرر الوطني التي كان الشعب أساساً وهدفاً لها، ومع ذلك فإن هناك فروقاً تميز الكتابة عن شعر الشهادة الوطنية.

وبالرغم من أن الكتابة منشغلة بالتحرر، داخل النص وخارجه، فلا بد من توضيح ما استشكل على المبدعين والمنظرين، أي طبيعة التحرر وتزامنه داخل النص وخارجه.

هناك من يعتقد أن مجرد كتابة نص تحرري يؤدي بآلية ومباشرة إلى إحداث التحول في الواقع العيني، وهي مغالطة نتجت عن عدم معرفتنا لشرائط التحول في المجالين، كل منهما على حدة، إضافة إلى أنها ترتبت عن استسلام المبدع للسياسي العفوي الطفولي. إن الربط الآلي بين التحرر في النص وبالنص وبين التحرر في الواقع العيني ما يزال منتشراً، يستحوذ على عقول البسطاء الذين يزجون بالنص والواقع معاً في شرنقة الوهم الدائم.

إذا كان هناك تحرر وليست هناك حرية مطلقة، وكان هذا القانون منطبقاً على النص والواقع معاً، فإن تعقيد وخصوصية تحقق الفعل التحرري لا يدعان مجالاً للثورية اللفظوية. إن التحرر في النص دحر للنصوص الأخرى السائدة، وهو دفع بالوعي والفاعلية والممارسة والحساسية إلى مواقع الاستبصار والنقد، إلى إمكانية تفكيك وتركيب الموجودات في وجودها بصيغة تُبَدِّل الإدراك، وترسخ شهادة مضادة تربك إواليات الوعي المهادن. ليس النص حيادياً، إنه يتبادل الفعل مع الواقع، على أن لا حياديته شيء آخر، ومهما كان النص شرطاً من شرائط التحول والتحرر فإنه ليس التحول ولا التحرر ذاتهما خارج النص.

7

هي قواعد أربع إذن: مغامرة، نقد، تجربة وممارسة، تحرر. لنقترب قليلاً. هذه القواعد تمس ثلاث مجالات، اللغة والذات والمجتمع. يصعب أن تنفصل قواعد الكتابة عن مجالاتها، وهي التي تريد مفاجأة وتركيب المغاير، الانتقال من بنية السقوط والانتظار إلى بنية التأسيس والمواجهة.

اللغة:

إن الشعر، كما يقول هيدجر، تأسيس بالكلام وفي الكلام، وهو اللغة العليا عند ملارميه، وسيد الكلام عند ياكبسون. ليست مهمتنا هنا هي عرض حدود الشعر عبر التاريخ الإنساني. ما يجب التوكيد عليه هو أن الشعر صناعة، إضافة إلى كونه تجربة أنطولوجية - اجتماعية، صناعة بمعنى أنه تركيب لأنساق لغوية مُقْتَطَعَةٍ من الكلام اليومي وكلام الفكر. ويظل قانون الكلام المألوف بغية خلق علاقة مغايرة بين الأسماء والأشياء.

كان الشعر، وهو البيت الذي يسكنه الإنسان العربي، يقوم على الكلام، أي على البديهة والارتجال والوضوح. ومع التحول التاريخي، وظهور النزعة الفردية، انبثقت بعض ملامح الكتابة، على مستوى البنيتين النحوية والدلالية، ومع الأندلسيين والمغاربة انضافت بلاغة المكان إلى هاتين البنيتين، فلم يفطن لذلك المحدثون. ظل الشعر كلاماً، بل المعرفة كلها، وما زلنا نردد «يؤخذ العلم من أفواه الرجال».

سنتجنب الدخول في متاهة التحليل الاجتماعي - التاريخي للغة كنسق، على عكس ما حصل، منذ أوائل الثورة الروسية إلى الآن، حيث اتجه البعض إلى وصف اللغة بأدوات التحليل الاجتماعي، من إقطاعية وبرجوازية، إلى التساؤل عن طبيعة بنيتها، هل هي فوقية أم تحتية، وهل طبيعتها راجعة إلى النحو والصرف أم إلى المعجم والدلالة، لأن مثل هذه المعضلات المحيرة لم تجد بعد تحليلاً علمياً تطمئن إليه.

تَجَنُّبُ المباحث اللغوية، المصاغة على هذه الشاكلة، لا ينفي ارتباط اللغة العربية بالمتعاليات. فتقعيد اللغة العربية خاضع لنسق ماضوي يرفض مساسها، وإعادة تركيبها من خلال رؤية وحساسية مغايرتين. هذه المتعاليات أخضعت اللغة لدائرة مستبدة، زمنيتها استرسال الحاضر واستمراره، لا ماضي ولا مستقبل لها. ومهما تحكمت الرؤية المتعالية في تسييد مطلقية اللغة، فإن الشعراء المبدعين اخترقوا كونيتها، وهم يوهمون بالرضوخ لها، بعد أن نقلوها إلى مجال الغواية والمتعة، فككوا مغالقها وانتهكوا عِلّيتها، على أن الكتابة الصوفية هي التجاوز الممكن لصنافة اللغة، بعد أن مزجت بين الصناعة والحلم، محطمة بذلك القواعد المتعارف عليها في بنية الأنساق، وقوانين الربط الصوري بين الأشياء والأسماء. ما حصل في الكتابة الصوفية من تحولات نوعية، جعلت منها توليفاً صدامياً للمحسوس والمعقول، ومع ذلك ظللنا عازلين لها، نافين لثوريتها، متوهمين منسيها معلوماً. هناك من أعطاها هيئة النثر، وهناك من ألغاها.

إن اللغة التي لا تحترف الانشقاق والنقصان، أي الخروج على النمطية الوهمية، اعتماداً على أرقى المعارف العلمية، عاجزة عن أن تستوعب الذات المترنِّحة واللحظة

التاريخية اللتين تريد أن تحيا بهما ولهما.

وما فصلنا إلى الآن بين الشعر وقصيدة النثر إلا استمراراً للمتعاليات التي ندعي أننا نتجاوزها، فقصيدة النثر، عند الوعي السائد، هي نقيض القصيدة الموزونة أو ما سمي بالعمودية، دون أن ندرك بأن الإيقاع الخارجي ما كان، حتى في العصر الجاهلي، أساس الشعر، بل إن الدلالة الشعرية هي الهَمْ الرئيس لكل شاعر، وما الوزن والإيقاع إلا قالب تتفاعل معه الدلالة دون أن تفرغ فيه.

واللغة أعقد من التصور المتداول، فهي ما يركب النص زماناً، ومكاناً، ونحواً، وبلاغة.

(أ) يخالف الزمان الشعري كلًا من أزمنة التاريخ والنحو والتقنية. زمان الشعر متشكل من منظومة الدواخل، إنه النَّفَس، بكل توتراته وانبساطاته، لا يستسلم حتماً لتقعيد مسبق، يتبع نسق الذات والمجتمع من ناحية، ولعبة الكتابة من ناحية ثانية. إنه إيقاع الوعي واللاوعي في تجلياته التي لا ضابط لها عند القراءة الأولى، غير أن خصوصيته تتضح عند دمج الرؤية بإيقاع التاريخ، بقايا أصوات بعيدة تنبعث من أشيائنا القريبة التي لا تراها العين المُغْفَلَة.

ليس التشكل الإيقاعي على هيئة قالب إلا احتمالاً من بين الاحتمالات، ومن هنا تختار الكتابة حرية الانتقال من الوحدات التي اعتبرت أساساً في الشعر العربي إلى وحدات أخرى ليس من الضروري أن نكون واعين بها دوماً. فالربط بين الوحدات الصوتية والوحدات النحوية والوحدات الدلالية تبعاً لإيقاع النَّفَس هو ما يؤسس إيقاعاً مغايراً له صيحة المغامرة وحجة التجربة والممارسة وألق الخروج. قوانين اللاوعي التي نجهل أسرارها تتدخل حتماً في صوغ هذا الإيقاع، على أنها في عُنْفُوَانِهَا مرة، وانسيابها مرة أخرى، تكوكب الكلام أو تشبكه، تثقبه أو تبتره، تؤالف بين انغلاقه وانفتاحه، تهيئه نسيجاً وما هو بالنسيج. هذا هو الزمان الذي تجتلبه الكتابة أو يستقدمها، أزمنة لا زمان واحد.

لقد كان الكلام الشعري العربي خاضعاً لميتافيزيقية البداية والنهاية، بعد أن قَعَّدَهما قَالَبٌ تتوحد فيه الوقفات الإيقاعية والنحوية والدلالية، ومن ثم توافق الزمان الأوحد مع النفس الأوحد داخل القصيدة، مما جعل الشعر غناءً ينبني إيقاعه على النمطية والتكرار.

إن الزمان في الكتابة مضاد لحتمية البداية والنهاية، تقدُّمٌ له حرية تكسير توحد الوقفات، يدفع بالوحدات الإيقاعية نحو متاه مغامرتها آناً، ويلعب بها التقطُّعُ أو المحو آناً آخر. وليس هذا التشتيت من الأزمنة إلا تدميراً لاستبدادية القالب، وممارسة شرعية ملغاة في إعادة تبنين النص وفق اتجاهات النَّفَس وتماديه في خرق الجاهز، وبالتالي تهجير الجسد من خطه الميتافيزيقي المستقيم المعلوم نحو أفق آخر يمنح لكل من الحياة والموت دلالة مغايرة.

زمان الكتابة، إذاً، تجربة وممارسة، يعيد فيه الجسد تكوينه باختياره، وهو المسؤول عن

هذا الاختيار، لا القالب ـ الذاكرة الذي يطوع الجسد للحبسة والتخلي عن نشوة المغامرة وجلال الخلق.

(ب) أما بنية المكان فهي التي تجاهلها أو جهلها نقاد الشعر المعاصر، في عموم العالم العربي، وقد أسرَهُمُ الإيقاع، وما ذلك إلا نتيجة انحيازهم للكلام، وإلغائهم الكتابة، وهم في موقفهم هذا على عكس بعض الشعراء والنقاد الأندلسيين والمغاربة القدماء، وبعض الشعراء الأوروبيين والأميريكيين اللاتينيين المعاصرين، وكذلك بعض العشراء الآسيويين، يابانيين وصينيين، الذين جعلوا من التركيب الخطي بُعْداً بلاغياً يفتح النص على البصر بعد أن اكتفى بالسمع زمناً طويلاً.

يبتعد المكان في الكتابة عن مفهومه كحيز في الفضاءات المتعددة الموجودة خارج الورقة، إنه منحصر في علاقة الخط بالصفحة البيضاء. فاللغة، من حيث هي منطوق زمان، ومن حيث هي خط مكان. وما كان للعرب اهتمام فائق بالزمان إلا لكون الشعر كان عندهم كلاماً، أما المكان فلم ينتبه الشعراء إلى تركيب قوانينه إلا مع ظهور مجتمع الكتابة.

وإذا كان شعراؤنا القدماء قد حصروا بنية المكان في قوالب اتخذت أرقى أشكالها من التختيم والتفصيل والتشجير، حيث أدخلها الأندلسيون في مساحات بديعة تعتمد توشيح المكان، بعد أن كان التناظر الصارم هو القالب الأساس لتخطيط القصائد، تبعاً لقالب الإيقاع، فإن قوانين ملء/ إفراغ المكان بالنسبة للكتابة متعددة ولا نهائية، ما دامت تخرج على النمطية، حتى يفاجىء كل نص عينه كما تفاجىء العين تاريخها وتكتبه.

إن الكتابة دعوة إلى ضرورة إعادة تركيب المكان، وإخضاعه لبنينة مغايرة، وهذا لا يتم بالخط وحده، إذ يصحب الخط الفراغ وهو ما لم ينتبه له بعض من يخطون نصوصهم بدل اعتماد حروف المطبعة. علاقة الخط بالفراغ لعبة. إنها لعبة الأبيض والأسود، بل لعبة الألوان، وكما أنّ لكل لعبة قواعدها، فإن الصدفة تنتفي، ومن ثم تؤكد الكتابة على صناعيتها وماديتها. وعدم الاحتفال بالفراغ سقوط في الكتابة المملوءة التي لا تترك مجالاً لممارسة حدود الرغبة، إذ أن كل كتابة مملوءة هي كتابة مسطرة لحد واحد يدعي تملُّك الحقيقة، ينوجد ضمن خط الحياة الميتافيزيقي، ببدايته ونهايته المعلومتين.

على أن هذه الكتابة، ببياضها وسوادها، تقاوم مسلك التشخيص الذي تركبه الأشكال الخطية في بعضُ التجارب الأوروبية، كما تتخلى عن كل تشخيص أو نقل لأشكال خارج الخط الكتابي، وهذا فرق من فروقها الذي تطمئن إليه. تركيب المكان، من خلال الخط الكتابي، ليس انسياقاً وراء شرك الحكائية أو إقحاماً لما هو غير خطي على فضاء النص. هذه إشارة ضرورية إلى الفرق بين الكتابة وخطيات أبولينير وتجارب السورياليين.

ليس الخط حِلْيَة تنضاف إلى الكلام، إلى الصوت، إلى الزمان. من يقول بمثل هذا الحكم يظل مستسلماً لتيهه، لأنه لا يخرج على الدائرة الميتافيزيقية التي تعطي الأولوية للصوت، وتجعل الخط مجرد حامل للمعاني. عندما نخضع الخط للوعي النقدي نتبين أنه بعيد عن أن يكون قناعاً، بل هو نسق مغاير يخترق اللغة، يعيد تكوينها وتأسيسها. ومن ثم يتضح لنا كيف أن البحث عن بلاغة جديدة للنص يستلزم اختراق الكلام، الصوت، بالخط الذي يملك سره الخاص لقلب المفهوم السائد للشعر، وهو فعل يجذر مادية الكتابة وجدليتها.

تولد الكتابة في لحظة فراغ، وهنا تمارس الذات تكوينها، ومن ينكر على الكتابة إعادة بنينة المكان، يمنع كتابة جسد ينتشي بموسيقية الخط، موسيقية تمنح النص سلالم من الأنغام والألحان. واختزال الكتابة إلى مجرد فضاء بصري تلصق به تسمية القصيدة البصرية يَتَخَفَّى وراء الظاهر، ما دامت الكتابة لا تقوم على البياض والسواد وحدهما، وإنما هي كوكب لغوي متعدد الفضاءات، كل قوانينه مشكلة لوحدته.

وها هي الكتابة، إذاً، لا تخرج على المألوف من أجل التعلق بأوهام أخرى، ولكنها بحْث عن بلاغة مغايرة يتطلب استحداث قوانين مغايرة للنص، على أنها لا تنساق وراء الغي والعصيان. إن مفهوم الخط، كما تم توضيحه، يمكِّن من الخروج على دائرة الكلام المغلقة، يرحل بالجسد بعيداً، حيث الاحتفال المنسي يحتفظ بتحرر أعمق لم نكن نسائله.

يظهر أن الخط المطبعي عادة ما يلغي النص كجسد، حروف باردة تسقط على الأوراق ـ البياض، يتحكم فيها سَفَرٌ من اليمين إلى اليسار يختزل النص في معنى، والمعنى في كلام، يمحو نشوة القراءة وتعدد الدلالة. اتجاه واحد أوحد يخضع لأمر المتعالي، ويستكين لنمطية الحرف وتكراريته واستهلاكيته، فيما لا ينجو من تشويش الأخطاء أو تهميش التصفيف والإخراج. شيء ما يظل غائباً، إنه الجسد المترنح في ظل الحضرة.

من هنا يتدخل الخط لردع المتعاليات، من أصولية وانغلاق دائري واستهلاك. تتحرر يدك. عينك، أعضاؤك، كل الاتجاهات تصبح ممكنة، تحطم استبدادية اليمين، أصولية الشرق ومآلية الغرب. ينفتح الخط على تاريخيته، يدمر ميتافيزيقيته وهو يتبع حركة الجسد ونشوته. تحرر حواسك، اليافك، كل الدلالات تصبح ممكنة. تحطم استبدادية المعنى، الكلام، الصوت الخفي. ينقل الخط النص من المعنى إلى ما بعد المعنى.

تدخل الكتابة حضرتها. أجساد بمجموعها تلتقي، تعيد رؤية الأشياء والإنسان، تُغَيِّرُ الحساسية. جسد الكاتب، جسد النص، جسد القارىء. إلغاء لأحادية الكلام، استقدام لجدلية الكتابة وإقْرارها. كل جسد يكتب الآخر، يجدده، يحرره، لا الكتابة مبشر بحقيقة مطلقة، ولا النص حامل محايد للمعنى، ولا القارىء مقموع مُبعد. هذه الكتابة، من حيث هي

صناعة، تركيب لكون آخر محتمل، تتم به وفيه إعادة تكوين الأشياء والأسماء والإنسان وفق قانون مغاير، له الوعي النقدي، له المحو، الحلم، الاشتهاء، لا بداية له ولا نهاية، نفي لكل سلطة. تناول للوجود والموجودات من أفق يحث على التحرر المتكامل.

ويعود الخط المغربي:

كثيراً ما كبتنا عشقنا للخط المغربي هذا الأثر الآخر الذي يمنح هويتنا ابتهاجاً. إنها عودة المكبوت. حاولنا محق هذا العشق، تنويمه، بحجة تكريس وحدة الخط العربي، وحدة الذوق، وحدة الحساسية. كنا سذجاً، لأن الكبت المتزايد لم يحمل معه غير التصدع المتصاعد لحجاجنا. كان المشرق بالنسبة لنا مصدر الحقيقة، الصواب والخطأ، ومع صدور «الاسم العربي الجريح» و «ديوان الخط العربي» لعبد الكبير الخطيبي انفجرت العين وتاهت اليد، كان الجسد يستيقظ على ذهوله. آثارنا التي نومناها باسم الوحدة تبغتنا وتأخذنا مواربة، ولم ندرك أن الوحدة الحقيقية هي التي تنبثق عن فروقنا المتعددة، حيث ينتفي استبداد المركز، واستبعاد مختلف الإمكانات. وحدة المجموع لا وحدة المفرد هي التي نسير إليها، يكفي ما آلت إليه وحدة المفرد من انغلاق وانهيار وإرهاب.

لم نكن وحدنا مكبوتين، بل الخط المغربي هو الآخر انزاح عن فضاء العين، دخل مدرجات الأقبية وانزوى، ألغاه الخط المشرقي لأول مرة في العصر الحديث مع الدعوة إلى الخروج من التخلف. وتلك قصة أخرى. لم تكن خرافة الحداثة غير استسلام لنمطية تقمع أحادية المفرد بها تعددية المجموع.

حان الوقت لنمنح النص ابتهاجه، ونسترد ملكيتنا للخط المغربي. بعضهم يقول أن الخط المغربي متمنع الاستعمال في كتابة تحررية، ما دامت تاريخيته محكمة الوصل بالسلطة والمتعاليات. لا تنسوا أن الوعي النقدي منهج أساس في الكتابة. تأمَّلوا قليلاً، ها هو الخط المغربي يمتد من الأندلس غرباً وشمالاً إلى حدود مصر شرقاً، وبعض البلاد الإفريقية جنوباً، مغربي بهذا المعنى لا يقتصر على المغرب السياسي، ولكنه المغرب الجغرافي الذي أنتج وأبدع خصوصية هذا الخط. متنوع في تقنياته حتى لكأنه مسافات من الموسيقى والغناء. عطاء شعبي قبل أن يكون إمضاءً سلطوياً. نرجو فيه الثوابت ونخلخل الاطمئنان، مِلْكيتنا نحن أيضاً، نعلن خروجنا عليه فيما نحن داخله، بين الخارج والداخل نقيم. نسترد هذا الخط ونسائله، نفكك أسطوريته ومتعالياته، لا تغوينا جماليته بقدر ما ننصت فيه لأثر من آثار جسدنا. لا مجال للحجاج إذاً، لقد عرف الخط العربي، ومنه المغربي، كيف يدمر المعنى، ويبني لنفسه نسقاً مُتمنّعاً على الخضوع لسلطة المتعاليات. وها هي الكتابة تمارس لعبة النرد بعيداً عن كل صدفة.

عودة الخطالمغربيتتنصل من كل قطيعة من الأنواع الأخرى من الخطوط العربية، ولا مع الممارسات الخطية خارج العالم العربي، لأن الكتابة تنبذ الانغلاق مهما كانت صيغته، فيما لا تستسلم لمحو الفرق. إنها مغربية، عربية، إنسانية.

(ج) ينتج التركيب النحوي للنص عن طبيعة البنيات النظمية والصرفية التي تتحكم أيضاً في تحديد المتتالية ـ المتتاليات وتوزيعها. إن النص بعيد عن أن يكون ركاماً من الأدلة المتجاورة فيما بينها، بل هو نسج مُقَعَّدٌ لأدلة متحركة ضمن علائق ترابطية وتواردية.

وإذا كان الكلام المألوف، الكلام اليومي والكلام الفكري، تابعاً للقوانين العامة التي تبنين لغة التواصل بين الناس، أو لغة قهر الناس لبعضهم البعض، سواء على مستوى المداليل والدلائل، فإن الشعر يخترق هذه القوانين، ويخرج عليها، مؤسساً لقوانين خاصة، لم يَتَمَلَّك العلم الحديث جلَّ أسرارها.

والخروج من القوانين العامة إلى القوانين الخاصة لا يأتي صدفة، ولكنه بحث في سؤال الإبداع، ومن ثم فإن طبيعة الترابط والتوارد داخل النص شكل لعبةً للخروج على القوانين اللغوية العامة، وهو نواة لتركيب النص وتعيين رؤيته للعالم.

كان الإيقاع وما يزال، مخلخلاً للبنية النحوية، فكل صراع بين قوانين الإيقاع وقوانين النحو تكون نتيجته انتصار الإيقاع على النحو. وما الإيقاع إلا النَّفَس، ولـذا فإن مـا يحدد المتتاليات داخل النص هو هذا النَّفَس، ضوء الجسد النافذ إلى عتمة الكلام اليومي وقوانينه العامة. إنه أيضاً رؤيـة المبدع للعـالم. تدميـر القوانين العـامة، وإعـادة تركيب المتتـالية ـ المتتاليات، حسب إيقاع النَّفَس، مقدمة لتدمير سلطة اللغة وأنماط الخضـوع لتراتب مسبق للوجود والموجودات.

عادة ما يتميز النص الشعري المعاصر في المغرب، بتراتب مانوي، من حيث الزمان النحوي، لجملتي الخبر والإنشاء، النفي والإثبات، غالباً ما يصالح السياق، ويعطي لكل من الجملتين فضاءها الخاص بها.

إن التفاعل الجدلي بين النص من ناحية، واللغة والذات والمجتمع من ناحية ثانية، يعطي للقراءة خصيصتها. فالكتابة، كقراءة تسعى لتدمير التراتب المانوي، وتصدُّع الترابط والتوارد الصوريين، لتشبك الخبر بالإنشاء، النفي بالإثبات، تعيد صوغ توزيع الأزمنة، تدفع بالضمائر لمحو حدودها، تعود باللغة إلى ما قبل الترقيم، ترتاح لانتفاء أدوات العطف، تعضد الحذف وترسخه، مزلاجاً مرة يأتي، ومرة فواتح، مما يعرض الخبر والإنشاء، النفي والإثبات، المتكلم والمخاطب والغائب، الماضي والحاضر والمستقبل، للإلغاء. في الأولى تشير إلى التفاعل بين الأطراف المتناقضة والمتعارضة، وفي الثانية تترك الفعل مُعَلَّقاً.

هذا الفعل التدميري يهيىء للقارىء حضرته، فهو الذي يعيد تركيب المتتالية ـ المتتاليات بنَفسه، يعيد تكوين النص فيما يعيد النص تكوين جسده، رؤيته للعالم. من هنا تكون القراءة إبداعاً وتأسيساً لعالم، لحساسية مغايرين، لهما اشتهاء المواجهة.

عُرِفَ الشعر بلانحويته، أو أن نحوه ليس هو النحو العام، غير أن درجة لا نحوية الشعر غير مؤتلفة بين أنماط الوعي الشعري، ولا جذريتها متساوية. وحين تتجه الكتابة إلى تعميق تدمير النحوية داخل النص، وتلحمها برؤية مغايرة للعالم، فإنها تختار شرائط مغايرة لعلائق مغايرة، داخل النص وخارجه. ومن هنا ندرك كيف أن الشعر يصبح سيد الكلام، فهو المعيد لخلق فاعلية اللغة، لتبدلات الرؤى والحساسيات، المواجه لتسييد خضوع داخل وخارج الفرد والجماعة.

إن فوران الجسد وتعميق الوعي النقدي هما المؤديان إلى مساءلة القوانين العامة للغة، وتفتيت متعالياتها، وإعطائها خصيصتها التاريخية، من خلال استحداث قوانين مضادة، تمحو العلية، وتفصح عن مادية الكتابة وجدليتها.

(د) تعلمنا منذ مقتبل العمر كيف نرى إلى النص كلعبة أسلوبية. لا يتركب النص إلا من أدلة، أدلة فقط، ومع ذلك فإن كل أصولية أسلوبية تظل فعلاً بَرَّانياً. إن الكتابة بحث عن أسلوب، ولكنها ليست حنيناً أسلوبياً. حروف تنتقي حروفاً، أدلة تعضد أدلة، والبلاغة صناعة أيضاً. تغيير الأدلة من مواقعها داخل الأنساق اللغوية، وتفجير مدلولاتها المنسية أو المكبوتة بعيدان عن الصدفة، فهما مغامرة تشتهي استنطاق رؤية وتدمير سيادة.

استنطاق رؤية بمعنى أن النص يتحول إلى مجال إشاري، يختطف الحال ويمحو المعنى، يغوي الاستعارة والمجاز وينسى التنميق، يفسخ العلائق الوهمية بين الأشياء والأسماء، يخفي ويضمر قبل أن يبوح ويصرح. وما هذا الاستنطاق إلا تدمير لسيادة المعنى وأسبقيته داخل النص. لا المعنى هو الحاضر بل المعاني. لا الحقيقة هي المستبدة بل الحقائق. من ثم تأخذ المغامرة، النقد، التجربة والممارسة، التحرر، دلالاتها داخل النص.

يفسح الجسد للعين مجال الرؤية، وتكتب العين تاريخ الجسد، كل منهما يتبادل مع الآخر لعبة إعادة إدراك الوجود والموجودات، وتمارس الكتابة افتضاض المألوف، السائد، المغلق، المعتاد. هذا الافتضاض الذي جرب قساوته ونشوته كبار المبدعين، إنها قلب المداليل والدلائل، أليست الكتابة حرثاً؟

تتمازج بنيات الزمان والمكان والنحو في رتق بلاغة الكتابة. كل منهما مؤثر في الآخر ومفض إلى تركيب كلية النص وتحولاته. لا تأتي هذه البنيات أفواجاً أفواجاً، ولكنها، جميعها، تولد في لحظة بياض، حيث تحيا الذات حال إعادة التكوين، وتصبح اللغة برمتها إشكالية، لا

التواصل مع القارىء هو المطروح ولكن سؤال البدء. لا هبة عَليَّة ولا إلهاماً. تولـد الكتابـة مجاهدة واستمتاعاً. سرد غناء حوار وصف، لا سرد لا غناء لا حوار لا وصف. وما هي الكتابة إذن؟ هي ما يبحث باستمرار عن سؤاله لا عن يقينه باللغة وفي اللغة. وتستعصي الكتابة على الذاكرة، تصدِّعُها، تقلب سياق المعارف، تلعب بها، حادثة، إسماً، أغنية، مثلاً، رواية، علامة. لعبة يقعدها الوعي واللاوعي، التقرير والتخييل، الواقع والرمز، والنسيان مبدأ بلاغة الكتابة.

إن مغامرة لعبة بلاغة الكتابة تكف عن إظهار المبدع وكأن نفحة علوية حلت فيه، أو مساً شيطانياً خالطه، أو أن هذا المبدع حذق تحريك الكراكيز. هذه المفاهيم والتصورات ساقطة، لأن مغامرة لعبة بلاغة الكتابـة رحيل بين الجسـد وبياض الـورقة، يحـدث في زمن ـ أزمنة السؤال.

كل نص يبحث عن أسلوبه في مرحلة من المراحل التاريخية هو نتيجة تبدلات في علائق الإنسان بالموجودات، تبدلات في خصيصة الأبعاد التي تبنين النص وتقعد بلاغته. إنه الخروج على الاستسلام. هذا ضرب من الغموض. ومن ثم يصبح كل جديد معزولاً، لا لأن العلائق اللغوية تعرضت للقلب، بل لأن الشرائط الاجتماعية والتاريخية والثقافية السائدة هي الأخرى تحاصر التحرر، تمنع التساؤل، وتردع كل رؤية تخرج على القمع وتختار مصيرها ضمن الكتلة التاريخية ذات المصلحة في التغيير بقوانينها المتميزة. النص الواضح هو النص السائد، النص الذي يكرس الاستهلاك والإخضاع.

وتبدل القوانين البلاغية من متن إلى متن، ومن نص إلى نص، ومن فئة إلى فئة، ومن عصر إلى عصر، ضرورة لكل تحول وتحرر. لا علاقةللكتابة بالتبدلات العفوية الساذجة التي تصالح الكائن والمستبد. مشـروع بلاغـة الكتابـة منشبك بشـرط التحرر الإنسـاني من كل المتعاليات، قديمها ومحدثها.

وإذا كانت الكتابة تمارس لعبة إغماض النص، لأنها ترى إلى الأشياء بعين ثالثة، فإن التغميض والتعميم غريبان عنها، ومع ذلك تتشبث الكتابة بلا أخلاقية بلاغتها، فهي معزولة عن حدود الحسن والقبيح، الجيد والرديء. بلاغة تتحاشى اجترار أو تصريف قيم الذوق والجمال القائمة على الوضوح كمبدإ أساس لكل بلاغة. يحاور الحلم هذه الذاكرة الجمالية، يفتت ميراثها، ويظل الجسد مصدر ـ ملاذ بلاغة الكتابة.

الذات:

في الـذات لا في القـواميس تتجمهـر اللغـة، تتعلم كيف تنهض، تعـاود التكـوين والتأسيس، لا تغيير يفاجىء اللغة دونما تغير في الوعي والحساسية. للذات سلطة الانتهاك

والاختراق، من خلل منسيها وجرحها وشرودها وشهوتها وصراعها. إنها الجسد. غير محايدة في إعادة بنينة فضاء النص.

كثيراً ما نَوَّمْنَا الذات، في آنيتها واستمراريتها، باسم الشهادة. حذفنا آثارها وندوبها، وكأنها عضو زائد لا بد من استئصاله. اعتبرناها دخيلة، تشوش على النص في اختيار مواقفه ودعوته لرفض الكائن المستبد.

ما أكبر غباوتنا عندما استسلمنا لأقاويل الوهم، وخضعنا، رغماً عنَّا، لسلطة السياسي الذي لا يرى في الإبداع إلا تابعاً لحقيقته! كان هذا القالب امتداداً للنظرة الستالينية التي انتقلت مع ما سمي بالواقعية الاشتراكية إلى العالم العربي، فيما هي استمرار لتاريخ هيمنة الديني على الشعري. وما عاد هناك مبرر للخضوع.

هذه الذات ليست عاقلة وواعية دوماً، إنها اللاوعي المندمغ في الوعي، الجنون الذي يُسَالمه العقل، والفوضى التي يُنَمِّطها الانضباط. فوران مستميت لعوالم لا متناهية، يصارع كُمُونَهَا الانبثاقُ، ولغزَها الوضوحُ. غالبها الكبت باسم المتعاليات والقيم والأخلاق، فَلَمْ ترتَخِ لتوتراتها الغامضة. شبكة من المبهم الذي لا قاهر له، يختفي ويتفجر لحظات، وما الكتابة إلا مجال استعادة الذات لحريتهـا، تسائـل الطفـولة، تستبيـح المتعة، تـصالح الحلم، تُسَلِّحُ الاحتجاج والرفض والاجتياح.

من قبل جاء الرومانسيون بمبدإ الذات في الإبداع، فكان لها النسف والفجع، تُمجِّدُ كبرياءها وتنهار مع أي وشوشة تطالها. ومع كل قصورها الذي ظهرت عليه في العالم العربي، تبعاً لتخلف البنيات الطبقية ورخاوة الصراع، فإنها تحولت إلى ثورة حقق لها جبران جلالها. احتقرناها قبل أن نعيدها إلى تاريخيتها، واعتبرنا كل رومانسية نكوصاً وارتداداً. ما أبشع جهلنا! إن ثورة الذات الرومانسية أنتجت إحدى أهم الثورات الأدبية في تاريخ الإنسانية. ثورة فردانية حقاً، قاصرة على إدراك إواليات العالم المعاصر، غير أنها في آن أقوى مدمر لسلطة الإقطاع العاتية. هذا ما ننساه ونتجاهله.

ليست الكتابة عودة متخفية لآهات الرومانسية. فلا حاجة لتعداد مناحي تخلف الوعي الرومانسي، ومع ذلك لا قطيعة نهائية مع الرومانسية التي احتفلت بالذات.

إن الكتابة، وهي تستعيد الاحتفال الرومانسي بالذات، تعلن عن فرقها. الذات، في الكتابة، تاريخية لا ميتافيزيقيـة، مستويـاتها الـواقع والـرمز والتخييـل لا الإشراق والإلهـام والارتجال. تاريخية بمعنى أنها نسبية لا مطلقة.

لا نستطيع بعد الآن أن ندعي العمل من أجل التحرر الإنساني فيما نترك الذات ملغاة، سجينة المتعاليات، من هوية وأصل. جروحها اللانهائية مستعصية على المحو بمجزد أمر. إنها

الدواخل التي تحترق دونما بخور، نقيض الذات الخارجية السطحية المتماسكة التي لا ماضي ولا حاضر ولا مستقبل لها، لا حياة ولا موت، تَكَلُّسٌ يهتدي بالقرار، وفي انتقاله من حال إلى حال يغادر جنونه وفورانه اللانهائيين. هذه الذات الملغاة المشلولة هي التي تحتاج للنقد، نحو استسلامها وبرودتها تتوجه الكتابة، تكشف عن سقمها وهشاشتها. فالذات المقيدة بجمل الأمر وقوالب الكلام الجاهز وصيغ الردع هي التي تريد أن تفككها الكتابة وتسائلها، تعرضها للشمس وقد استطال قبوها.

ذات الكتابة تسعى نحو المعرفة لأنها منخرطة في التجربة والممارسة، وهي بذلك ذات مادية، غير محايدة، فاعلة في تحديد جهة التاريخ. ولأنها أرضية لا عُلْوِية فهي اجتماعية، تحترف الانشقاق والنقصان.

لا يمكن أن نحرر الفعل والتخييل في ظل قمع الذات، لا يمكن أن نفتتح حواراً مع المستقبل ونحن رهائن للماضي والحاضر، لا يمكن لفاعلية الإبداع أن تتفجر ونحن مطمئنون لحيادية الذات. وها هي الكتابة تهيء للجسد حضرته. لا تتوجه الكتابة لحضارة القمع، بل لحضارة الجسد، مندفعة في حالها وتجلياتها تختار النَّفَسَ وحْشياً، موحَّداً ومتصارعاً في آن مع لحظات الغناء الشاردة، كلٌ يأخذ الآخر نحو تحرره، نشوته، والكل للكل يصوغ حضور الذات العلني، إنَّهَا المُبْعَدُ الذي يسترد خصيصته، ويتوه بعيداً بعيداً عن الطارىء والعابر.

ذات لا نهاية ولا بداية لها، خط حياتها متعرج متقطع، لا مستقيم ولا معلوم له، تتكوَّنُ بالكتابة وفي الكتابة فيما تُكَوِّنُ الكتابة نَفَساً يولد في لحظة بياض. إيقاع حضارة التحرر.

المجتمع.

تهدف الكتابة إلى بلورة رؤية مغايرة للعالم، تستمد من التأسيس والمواجهة بنيتها الرئيسة. والمجتمع فاعل في وجود العالم وصيرورته، على أن المجتمع العربي، ومنه المغربي، لَمْ ولا يختار حياته بمحض إرادته، بعكس ما تحاول أن توهمنا بذلك أيديولوجية الهيمنة والاستبداد، من خلال مقيداتها ومروياتها. إن المجتمع العربي مغلول في ماضيه وحاضره بالأمر والردع والاستعباد، مُبعَدٌ عن الابتكار والتحرر، وبرغم تحكم الصوت والسيف في مسافة خطواته واتجاهها، فقد استيقظ على تدمير الاخضاع هنا وهناك، بصيغ وأنماط متعددة.

ليس هذا تلخيصاً لتاريخ عالم ما يزال ينطق من بين أدلَّتنا، ولكنه استخلاص يموضعنا داخل العلاقة بين الكتابة والمجتمع.

كان الشعر العربي الحديث، وفيه المغربي، أكثر تقدماً حين رسَّخَ مبدأ الشهادة، ونقلها

من الخارج إلى الداخل، من الماضي إلى الحاضر، من المركزالاحتكاري إلى الهيمنة الوطنية. كل هذا ليس كافياً.

إن الأدب، في تاريخه، وأشكاله، ورُؤاه، ليس متجانساً، فهو متعارض ومتناقض، يعكس من خلال بنيته الخاصة، وفعله غير المباشر تعدد الاختيارات والمواقع والوظائف داخل المجتمع. إن الأدب طبقي، نسبي، تاريخي، وكل اختيار هو جواب لموقع فئة من الفئات الاجتماعية من الصراع الاجتماعي، وهو، في الوقت نفسه، حزام يحكم الصلة بين أفراد فئة من الفئات، ويوحدُّهُمْ تجاه الاختيارات المتعارضة.

لا يطمح هذا البيان إلى تصنيف الأشكال والرؤى، والبحث في أصولها وأهدافها الاجتماعية، عبر التاريخ العربي، بقدر ما يريد التوكيد على العلاقة بين النتاج الأدبي والواقع الاجتماعي من ناحية، وعلى نسبية النتاج ضمن نسبية المجتمع والقيم، هذه بديهيات، نعم، ولكن ما أكثر الذين أصبحوا ينكرونها، وينصرفون لوهم الشكلانية!

إن الكتابة فعل تحرري، وهي أبعد ما ترى إلى النص كذرة مغلقة، يوجد من باطن أدلة لم ينحتها تاريخ اللغة والذات والمجتمع. ومن ثم فإن الكتابة نزوع لعالم مغاير في النص وبالنص. هذا ليس كافياً أيضاً.

ما يزال الشعر المعاصر يفهم المجتمع في ضوء وثنية مانوية، الظلام والنور، الخير والشر، الأعلى والأسفل، القوي والضعيف، تحكمه رؤية مطلقية متعالية، باعد بينهما في تصوراته وممارسته، مما حصر وعيه في الجزئي والهامشي، وأرغمه على تكريس قيم يعتقد أنه يقاومها.

ليس القريب منفصلاً عن البعيد، والليل عن النهار، والكائن عن الممكن. إن المجتمع موجود في وحدة تناقضاته وتصارعها، إقْدَامٌ يلازمُ التراجع، والمجتمع هو هذه الفئات الموحدة المتعارضة التي لا يستسلم أحدها لغيرها دونما تدخل العنف.

يظل الشعر المغربي المعاصر إدانة غير مهادنة لسلطة الإرهاب والحجْر والإرغام، تمارسها الأقلية ضد الأغلبية، على أنه خجول في تشبثه بالحياة، حين سقط في شراك المتعالي والمطلق وهو يقرأ المجتمع في جموده لا في صيرورته، من خلال رؤية وثنية مانوية، ميتافيزيقية. غالبٌ دوماً ومغلوبٌ دوماً، الأول في الأعلى والآخر في الأسفل، يمارس الغالب قهر المغلوب، هذا هو قانون الآني والتاريخي لدى هذا الشعر. الأول يختار للناس حجمهم، وغناءهم، وحلمهم، والثاني يتقبل بذل ومسكنة هذا الاختيار، يتقبل العسف الذي يقوده إلى الصمت والقبول الدائمين، راضياً بما قُدِّرَ له، وحين يحن إلى شيء من إنسانيته يستصرخ كلاماً، يصعد في سُلَّمٍ خفي إلى الأعلى، وينتظر الجواب حتى ينزل في الميقات الذي لا علم

لأحد به، أو يستسلم لإنصافٍ ما يجيء بعد الموت.

هذه الرؤية هي أول ما يجب تدميره بالنص وفي النص، لأن الكتابة **عشق شهواني مفتوح للحياة**، تمنح للغة إمكانية التجدد، وللذات حق متعتها الفيزيولوجية والبيولوجية، وللمجتمع فسحة ابتكار علائقه وقيمه التحررية.

هذه الرؤية الوثنية المانوية الغنوصية تَعْدِلُ بين الثنائيات الميتافيزيقية، وليس غريباً أن يتبناها كل من العاجز والمستبد، فهما معاً يدوران في مجال معرفي واحد موحد، ولا يتم التمايز وتنكشف المفارقة إلا بالخروج على دائرة الانغلاق المتعالي. يعوض العاجزُ عن الفعل الخلاق، عشقَ الحياة بطَلَبِ الشفقة، ويتمادى المستبد في طاغوته بترديد جملة من الأقاويل الرادعة، لا مطلق ولا متعالي ولا شفقة ولا ردع في الكتابة.

هذه الرؤية تعلم القناعة والرضى والقبول، وهي قيم الاستسلام والمْذلة. نقدها متصل بمساءلة المجتمع ونقد قيم ثوابته الأخلاقية والسياسية والفكرية. مجتمعنا العربي، ومنه المغربي، طبقات متكلسة من القيم المتعالية، تنفي الفعل والمبادرة والخروج والتحرر. فمطلقية الوحدة القديمة غير منفصلة عن مطلقيتها الحديثة. وأجلى مظاهر الوحدة في المجتمع العربي هي الإرهاب والقمع، هذه هي الوحدة السائدة التي يرفعون لها اليافطات، ويلغّمُون بها الثقافة. وحدة مضادة لما يحسه الشعب العربي وهو ينصت لموّال ينبعث من بعيد.

إن المجتمع العربي، كتراتب مبرر بأصولية الثبات، وكوحدة مطوقة بمطلقية القيم المتعالية، نقيض المجتمع الممكن والمحتمل. ليس التراتب إلا عنف أقلية مستبدة، وليست القيم إلا نسبية تاريخية. بهذا الوعي النقيض، الوعي النقدي تتقدم الكتابة، لإثبات ولا استسلام، وإنما حركة مسترسلة قد تخف وقد تتوتر، وتقعيد القيم من اختلاق الإنسان. كلٌ خاضع للتحول. لا تعمي الكتابة عن رؤية المجتمع في تبدلاته اللانهائية، ولا تكف عن ملاحقة إنسانية الإنسان، فهي سارقة النار، تدمر استبداد الحاضر، تؤسس تحرر المستقبل، فكيف لا تلتحم بالكتلة التاريخية ذات المصلحة في التغيير؟

هذا الوعي النقدي لا يمكن أن يكون شاملاً إلا إذا اخترقت به الكتابة متعاليات الغرب أيضاً، وقد تسربت إلى رؤيتنا وممارستنا، باسم التفوق الغربي، وتخلف الشعوب غير الغربية. باسمهما حلت بيننا متعاليات الغرب، وفي مقدمتها تأليه التقنية الغربية من ناحية، ومحو آثار جسدنا من ناحية ثانية. نقدنا لمتعاليات الشرق يتساوق مع نقدنا لمتعاليات الغرب. بهذا المفهوم تكون الكتابة بمعزل عن التقسيم الأخلاقي ـ الحضاري للشرق والغرب. آثار جسدنا الفردي والجماعي يجب أن تسترد أحقيتها في اللغة، الذات، المجتمع، وليست استفادتنا من المعرفة الغربية النقدية بدعة.

من هنا نتبين أن الإنصات لصوت الشعب وتفسيره لا يعنيان سرقة الكلمة من فم الشعب. لا تنوب الكتابة عن الشعب في التحرير، ولكنها معه في استقدام حياة مغايرة، يختارها بإرادته، يعطي لعشقه فيها شرعية التحقق. لم يصبح الشعب العربي أحادي البعد، ولا اختُزِلَتْ أغانيه وأحلامه في خطاطات الإعلام. تدمير الكتابة لاستبدادية الانغلاق وأصولية التراتب والثبات المتعاليتين مندمج في تفسير دواخل هذا الصوت المبعد المنسي، فِعْلٌ غير بريء، تتأصل الشهادة في لحظة لها انخطاف الحال، تألّق الحضرة. ينشبك تجدد اللغة بمتعة الذات بتحرر المجتمع. أُفُقٌ أزرق ينتشي بالنشيد والاحتفال.

الحد الثالث:

1 ـ تؤسس الكتابة وتواجه، داخل النص وخارجه، في هذه اللحظة الشعرية التي تتميز بعودة السلفية الشعرية، متلبسة بشعارات اليسار فضلاً عن اليمين. إن الكتابة نقيض الوعي الشعري السائد، زمن يفكك الأزمنة الموروثة، لا من خلال خطية النص، كما يتخيلون ويخالون، ولكن باعتبار الكتابة رؤية وحساسية مغايرتين، لها الوعي النقدي كأساس لإعادة بنية اللغة والذات والمجتمع. لا تأسيس بدون مواجهة، ولا مواجهة في بعد عن التأسيس، وجهان للفعل المبدع، متناميان متلاحمان، كل منهما يفتتح للآخر مقدمته.

قوانين وحدود عامة حاول هذا البيان تلخيصها بالقدر الذي يسمح بتعميق تأملنا الراهن في إمكانات الكتابة والعلائق المحتملة بينها وبين الفرد والمجموع، بينها وبين القيم والأصول، بينها وبين الماضي والحاضر والمستقبل، بينها وبين السائد كوعي شعري. وفي الوقت نفسه، يسعى هذا البيان لمنح القارىء بعض شرائط الدخول في لعبة قراءة ـ إعادة كتابة النص، حتى يكشف عن فاعليته أثناء مغامرة التفكيك ـ التركيب، يسافر، ويأخذ دوره في التحرر الجماعي.

2 ـ هذا البيان مُرَكَّزٌ، وهو، دونما شك، في حاجة إلى المزيد من الشرح والتحليل، على أنه يتضمن وضوحه وتكامله. والأساس في هذا البيان هو **عدم استهدافه فرض منظور الكتابة على أحد**، فالشعر أوسع من حجاج بيان، ولذا فإن هذه الرؤية للكتابة ليست دعوة قمعية لغيرها من التصورات المُحوِّلة والمغيرة لمنظومة السقوط والانتظار، بل هي، على العكس من ذلك، **إلحاحٌ على تعدُّد أنماط الخروج، إلْحاحٌ على أن يسلك الشعراء الشباب مسالك الجرأة في طرح ما يرونه أكثر وعياً باللغة والذات والمجتمع.**

إذاً، نحو الحوار يسير هذا البيان، بعد أن فرض علينا الإرث التاريخي مواضعات الصمت والانزواء، وما تحقق حلمنا بالتحرر الإنساني ممكناً بالرأي المفرد الأوحد.

3 ـ أخيراً، لا بد من الإشارة إلى أن هذا البيان لا يُسَلِّمُ تعاليم تُمَكِّنُ من ممارسة الكتابة.

قوانين وحدود عامة تظل، مهما فُصِّلَ فيها الحديث، عاجزة عن أن تتحول إلى أبجدية.

أيضاً، لا يستهدف هذا البيان استنطاق سؤال فردي، ولا يسقط على الآخرين رؤيته. كل واحد له الحق في اعتباره منطلقاً وصياغته لا ترفض أي مراجعة واعية.

حين مستني الأرض(*)

«... وهذا النصّ الذي أساهم به إلى جانبكم، في القسم الشعري، هو نص حرّ، عن علاقتي شعرياً بالماركسية...».

1 ـ تمنح «الطريق» للأسئلة، للقلق، للمراجعة، حدوداً بِلَّورية، فتكتسب صفة العلامة ـ الآية. وأن تصاحب «الطريق» معناه أن تعثر لِنَفسِك على شرعية قوَّضتْها العادة. فزمن الرداءات يسيِّجُ دخيلتكَ، يفسِّخُ العينين، يسرق منك التوجُّسَ، الأصابع والأوراق، يسقِّفُ الصرخة باسمنت مسلح ضاغط، باسم الحقيقة، باسم السلطة، باسم المؤسسة، وبغير اسم مُعلنٍ أيضاً.

2 ـ أموضعُ الكآبة ضمن خواتم الجيل الذي انتقل من الطفولة إلى الشيخوخة، فاقداً شبابه الغائب. في الطفولة الهشيم: إهانات، شتم، تهديد، ثم فجأة: القتل، الحرب، المعتقلات، المنفى، الجوع، الدم. شيخوخة بلا حكمةٍ ولا بصيرة. حياة لها خواؤها. ويستمر السؤال: لماذا؟ كيف؟ ما العمل؟ مرت الآن السنون، تداعت امبراطوريات الحلم واليقين، انسحب الوردُ إلى ناحية مًّا من العين أو الدم أو اللغة، والأسئلة نفسها تستعيد لمعانها كحدِّ السكاكين.

أيتها النفس الآبقة اهدئي قليلاً، وأنت أيتها الأعضاء عني ابتعدي باحتراقاتك وأوجاعك، اتركيني أذوب في الهادئين القانعين المستبشرين الشرسين، أكون نصَّاباً مثلهم، ومثلهم أستريح بما يمكن لي كنزُه في لمح البصر من عطايا العلاقة والمهادنة، غانماً في الحرب والسلم، لكِ أن تسملي العينين، تثقبي الأذنين، تقطعي اللسان، تَبْتُري اليدين والقدمين. اجعلي مني الصبُور الشكُور، واقْذِفي بي على عتبة المرابين، أيتها العزيزة السامية. ولكن هذه الاحتراقات تلزمني بغير التردد ـ الاختيار. وعكس ما يداهمني من حالات الانهيار،

(*) مجلة الطريق، بيروت، السنة الثالثة والأربعون، العدد الأول، فبراير (1984).

يسلمني الجسد لاخته النار، والنار لبناتها الأسئلة. بدل أن أقول انتهيت تختطفني الورقة البيضاء، وتلقي بي إلى الهاوية وحيداً. لا أحد يملك أن يشاركني الكتابة.

3 ـ لذلك انبثق الشعر آنذاك أنيناً، وأصواتاً خشوعة تأتيني من بعيدِ غيابٍ مًا، كتذكر وحوار، له تفسيره الصامتُ. أقرأ وأكتبُ. القراءة محطات، والكتابة أيضاً. أقرأ الشعر، التاريخ، الرواية، الفلسفة، التشكيل، تفسير المنامات، المعمار. كل هذا لا يكفي. وأصحب الكتابة، يغويني حرفٌ، به أضوِّىءُ الكلمات، سريّاً يظل هذا الفعل الطفولي المجنون. يهرب النصُّ بمعرفة اللعبة ثم يضيع في تبعثر السماتِ. تلدُ الكمات الكلماتِ، والذاكرة توسع قطر وعمق الحفرة: تَخيُّلُ آخر لمحة تلقيها على حجرة، أو جسد، أو إيقاع شمسي في حوض النهار. الغروب! أجل، ذلك الغروب كان عنوان رومانسية مرتبكة. كنا بعيدين عن الغابة. مع الشمس في غروبها بين بساتين «البطحاء» نلتقي فقط، نتوضأ بقليل الضوء ونصلي صلاة وثنية لغيابنا. أيضاً كان الشعر لعبة نارية، كنت وإياه نتبادل السحر، وكل منا يذهب في اتجاه إخضاع الآخر، يحمل بندقية خشبية قديمة، أو منجلاً، ويهجمُ. لم نكن متكافئين، أنا وحيد، وهي جيش مدرب منذ العصور السحيقة. وما زلت أذكر كيف أني كنت أتحاشى ركوب الحافلة لقطع المسافة الطويلة المترقرقة بين المدينة الجديدة والمدينة القديمة، وأنا عائد لبيت العائلة. كانت لدي رغبة في مواجهة هذا الجيش، وله أن يداهمني وحدي. ملاحم انغرست في المخيلة من خلال صور القصص الشعبية عن «سيدنا علي ورأس الغول»، مطبوعة على ورق مُقَوّى بألوان وخطوط وقياسات فطريةٍ، أودعْتُ عندها عيني وأنا أشاهدها معلقة على حيطان الحوانيت بـ «باب السلسلة» و «الشراطين» و «القطانين» و «عين الخيل»، وخاصة في ضريح «سيدي أحمد التيجاني» الذي كنت أختار خلوته في غير يوم الجمعة من أيام البرد القارس. من كان منا علياً ومن كان الغول؟ لا أحد يمثلني في النزال، فجيش الكلمات غُفلٌ، يهجم بعتاد وسلاح من مختلف الأزمنة هجوماً مباغتاً، فورياً، من محورين أو ثلاثة، يضرب الرأس ضربات سريعة متوالية وحادة، تشق العظم الجبهي والعظم الجداري إلى نصفين، وتبلغ الفِقرات العُنقية، بثقل مطرقة فولاذية، وسُمْك الشفرة الرفيع، يشكُ بالرمح الثياب، يجرح الأعضاء من غير ترتيب، حتى أحس حد السلاح يخرق العظم، يرفعني في الهواء نازفاً ويطوح بي بعيداً بين المروج أو الخرائب حسب مواقع النزال المتخيلة أو المتبدلة من جهة إلى جهة لحظة التخيل ذاتها. النزيف النزيف. وأنا أجرب هذه الحروب يوماً بيوم، بغير إرادة واضحة مني دوماً، ولا بطولة تهيأت لها، كنت في بعض الحالات أصرخ نشوان حين أقبض على استعارة، كلمة مرنانة، إيقاع شبقي، لا يهم، كأن نقطة ضوء صافيةً تتحدر إليَّ من أقاصي أصفهان أو كزخستان، ومن النقطة ذاتها تتحلق حولي فراشات قرنفلية ملطخة بسواد مذهب. نقطة واحدة تعيد لكامل جسدي تكوينه، وهو يرتجف برداً، مبللاً بالعرق. حرب

مقدسة كانت تلازمني، وفي غيابها ينشق الجسد، والأصابع تسقط في الوحل اليومي. وحين تفجؤني ليلاً واستيقظ مذعوراً، أتحسس أعضائي، واحداً واحداً، ولا أنام، أفتح شباك النافذة المطلة على «معْدة الماء»، خلف باب البيت، أشعل سيجارة، وأدخن بنَفَسٍ متخاذلٍ، فمي ملتصق بدوائر الشباك الحديدي حتى لا تشم جدتي الطيبة رائحة الدخان.

4 ـ هذا ليل النص، يمتحن فيه الجسدُ الغيابَ، لعله الموتُ، لعله نزيف سيدة جليلة لم تُوَرِّثْني خُطاطة وجهها، وهي على فراش الموت. بوركتِ أيتها السيدة الميّتة قبل أوان الموت.

في ليل النص وحده كانت الحفرة تتعمَّقُ، وكل مرَّةٍ كان النص يفتش عن يباس أكثر للغة، عن موت لا يتفتت، عن صمت يفقد حياته وموته معاً. جموحَ المراوغة كان النص، حيث يحدس بالمأزق يغير المكان، ماحياً سِماتِه، عنوانه ومضاءَهُ، فكانت «باب المراثي» و «الليلة الواحدة بعد الألفين» (موقف، ع ٩)، من هجرة إلى هجرة، ومن عمق إلى عمق، أشرف النصُّ على سطح له شكلُ قشرةٍ بسمك غشاءٍ شفَّاف، لها النشيدُ، جلبة الأطفال والنساء عند باب الفَرَّانِ، أقواس عُرْسٍ في الناحيـة. ينصتُ ولا يصدق. ينصت ولا يفهمُ. لهـذه الأصواتِ مسافتُها وأنساقها المنعشةُ. سطور النص تنشق على نفْسها، قبيلة الكلمات تهجرُ بعضَها، العيون المطفأة تكاد تمسك في جذر عروقها بالدم الأسودِ الساخن، الأصابعِ تهب عليها حركة بطيئةٌ ثملةٌ، وأشجار الزيتون تنداح على الورقة، من نَفَس خبيءٍ تحضر غامضةً فَوَامِضَةً. لم انتظر زمناً هذا السفرَ الحُرَّ مع النص، مع الجسد القادم من بذرةٍ كريمةٍ، وَلَمْ استشِـر اختياري. قلتُ: هذا النص لي: ولم أدرك أن الأرض، بهذا القرار، مسَّتْنِي، وأني، به، أمدُّ برجليَّ للوقوف على عتبة البيت الماركسي.

5 ـ هو لقاء فردي وخصوصي مع الماركسية. للكلمات أن تختـار مكانهـا: المعيش اليومي بعلائقه القَارَّة والمهددةِ: بهذا القرار فاجأتني الكتابة، وهي ترى إلى الجسد الكوني يتسع لفضاء النشيد والمواجهة.

أين هي المؤسسات التقدمية الوطنية والعربية؟ أين هي المقاومة الفلسطينية؟ حركات التحرر في إفريقيا وآسيا وأميركا اللاتينية؟ ماي 1968 في فرنسا؟ الثورة الثقافية في الصين؟ أين الالتزام والواقعية ودور الأديب؟ أين عبد الكريم الخطابي وجمال عبد الناصر وفانون وجيفارا؟

هذه كلها كانت قريبة من شراييني، قليلاً أو كثيراً، ولكنها في الوقت ذاته ظلت بعيدة عن النص. ما أسميه بـ «النص الغائب» ربما كان أقرب لبؤرة النص، فِعْلاً ودلالةً، فالصراع بين جسـد الكاتب وجسـد النص، ومن ثم انشباك الألفة بينهما، وفق الصـرامة (المستحيلة؟) المفروضة في الكتابة، لا يتمان عرضاً وبعقوبة، فلا بد من جهد، ونسكية، وإغواء متبادل، يصل بها النص إلى اليد الكاتبة. لذلك كان افتضاض الغشاء الشفاف الذي وصلتْ إليه الكتابةُ

شرطاً مسْبقاً للتعاقد مع الماركسية، كرؤية ومنهج تغييريين للعالم، بما فيه الذات الكاتبةُ. أما حضورِ الواقع الكلي لخارج النص فإنه عاجز وحده على تفجير وتغيير بنية الكتابة.

6 ـ إذا كانت الطفولة لا تخفي عن الحديث أَلَمَهُ، فإن للهجرةِ الجديدة هي الأخرى أَلَمَها، وها أنا أحدق في الموانع التي تجبر على إخفائه، مرة أختلي بناري وأعطي كامل جسدي للاحتراقِ، مرة أحاذي هواءً ممتلئاً وناضجاً، مرة تحتويني جبةُ انشقاقي. أَلَمُ الكاتب هو أَلَم الكتلةِ، غير أنه فردي وربما كان استثنائياً، حين يكون الموتُ منبعَ الكتابة. لا أكثر من آلام الآخرين، ولا أقل منهم، مجال المفاضلة هنا مُلْغى. لهذا الألَم خصيصته، كما للآلام الأخرى خصيصتها. إنه أَلَم الهذيان المقيس، على حافة الأزمنة، بالريح وهي تشتغِلُ.

لِلْبيتِ الماركسي، في عموم العالم العربي، هيئةُ خيمة القبائلِ الرُّحَّلِ. لم يتجَذر بعد في المكان، له كل الأمكنة ولا مكان له، وأنتَ أيها القادم على هذا البيت لن ترضع من حليب أمكَ الصحراء، ولكنك تسلك المنفى المُوجعَ، حجارة مسننة، وأشواكاً، وعطشاً متجدداً.

بقدر ما منحتني الماركسية جسارةً معرفية تصلني إلى الهجوم على المخابىء المريضة، ونزع أسلاك أفقِ الخطوة، والاحتماءَ بنشيد الأعماقِ البشريةِ، وتجريبَ مغامرة فعلٍ لا يستسلمُ ولا يتخاذلُ، والانتشارَ في أَلَقِ الفعل الجماعي، بقدر ما تحولت، بعد مدة اختبار ليست بالطويلة، ومن خلال المعيش اليومي في العلائق المتشعبة آناً، والمنكمشة آناً آخر، مع النصوص، والأجوبة، والممارسات، والمواقف، إلى موانعَ لها سلطةٌ في أقصى حالات الاستنفار. وبدل أن تمزِّقَ الحُجُبَ في الوطن العربي، هنا وهناك (لن أثير هنا العالم غير العربي) وتجعل من الأمل حقاً فردياً وجماعياً، تحولت إلى أيديولوجية مغلقة، مقدسة، مختزلة في استشهادات مبتورة، تقول الحقيقة ولا شيء غير الحقيقة، عبر مجمل التراث الماركسي، وفي خطابه كل من يسعى على مصطلح أو مصطلحين.

إن مجتمعنا، كمجتمع أبيسي، لاهوتي، تراثي، قبائلي، تحتضنُ فيه الواحديةُ الوثنيةَ، لم يستنطق بعدُ ذاته. وقد كان من الممكن أن يتم لهذه الآثار المحفورة في وعينا ولا وعينا تدميرٌ وإِبْدَالٌ، بمعاول الماركسيين العرب وسواعدهم، لو أنهم ساءَلُوا آثار الذات وأشباح الحداثة، لكونهما متمفصلين في المدار ذاته للاختيار والفعل، واقتربوا من استبداد مُعَمَّمٍ ومُمَنْهَجٍ، لكنهم عكس ذلك لا يبتغون مراجعة، ولا تحليلاً، ولا تأملاً. ينتهونَ إلى الولايةِ أو الإدانة بمعيار سلطة الانتماء، أو سلطة النصوص. لماذا؟ كيف؟ ما العمل؟ أسئلة لها حضورها العلني. ولأني لا أستبدل السياسي بالثقافي، وأَتَغَيَّا الحوار بينهما بدل تبعية الثقافي للسياسي، لن أفارق الأسئلة، ولن أتخلى عن هذا المكان.

7 ـ هي القصيدة تنبش، شيئاً فشيئاً، عن أبجدية لغة تستقر في أبجدية الكون والتكوين،

بدءاً من إضراب احتفالي لطلبة الكلية في «ظهر المهراز»، إلى انتشار المكان الفلسطيني عبر كواكبه الأسرة، إلى جسد «أليندي» وهو يرتطم بالأرض. كيف يمكن لكلمة واحدة أن تفوح برائحة الرصاص الكوني، يفتنها شحذ النشيد؟ بعيدةً وَوَقحةً أصبحت القصيدة. أتبادل وإياها العصيانَ، التمردَ، الصراخَ، التفكك، أو هكذا كنت أتوهم. تشْطبُ فوق شارع العمارات وقوافل السيارات والمقاهي وأندية الشطرنج والرهان المتبادل على سباق الخيل، وتحدد حرارتها في شارع العابرين لِحقِّهِمْ في الشمس والمدارس والتغذية. شارع يتشكل من الأقصى إلى الأقصى، يحفر في الجبال أنفاقه وفي البحار اتساعه، يلحم المدن بالقرى، ويصعد للنشيد، من عين لأذن، ومن اكتمال عاصفة لأسْعدِ حجرة. بهذا الزمن كانت القصيدة تستعدُّ للتشبُّهِ، ولكنه تشبُّهٌ حزينٌ، بغيةُ استنساخ، واقتطاع امتلاءٍ ساكنٍ. وخارج القصيدة الاهانة، الشتم، التهديد. لم أكن أبالي دوْماً بذلكَ، احتفظ بضحكاتيٍ الفَظَّةِ، وفي أوقات أخرى أنكفىء وأسأل: لماذا؟ كيف؟ ما العمل؟.

للقصيدة أدغالها ومتاهاتها، وأنا الممسوس اتبع صوتها الساقط مع دقات طبول «يا جوج وما جوج». نظرةٌ تسلخك من جلدة الرأس، ووعيدٌ يطوِّقكَ بالعصي وبالسلاسل. تصبح القصيدة مطاردة، والجسد مهدد بالنزيف. الإدانة مترسخة، والسائد المستسلمُ سيد الجميع. ليست هذه القصيدة حلمي، غير أنها قد تكون أفخاخ الحلم. تنسلُّ القصيدة، بقراءة مرتفعة الصوت، لقصائد مايا كوفسكي، ناظم حكمت، بابلو نيرودا، أراغون، ايلور، الأغاني الشعبية. تغلِّقُ شبابيك النهار والليل، وتختلي بالأزمنة: الخوارج، القرامطة، الهنود الحمر، محاكم التفتيش، البولشفيك، الفلسطينيون، المغاربة... تتبادل الأزمنةُ كؤوسَ النبيذ، الخيولَ، القمحَ والزيتَ، الربابةَ، الأقواسَ، أحْشُرُ عَالَماً في عالَمٍ، أُفْرِغُ عَالَماً مِنْ عَالَمٍ. كلمة واحدة تصالح القيظ والزمهرير، الآلهة والأرواح، الماء والتراب والنار، وعوليس يجدف بشعره الأشعث ووجهه النحيف المنسي بين يدين طافحتين بماء الورد، وفسائل الضوء القريبة من مراوغة الرغبة والشهوة. وكانت القصيدة تنتهي لتبدأ. لماذ تحترق هذه القصيدةُ بالنار ولا تتضوأُ بها؟ من أين تأتي الكتابة؟ الشيطان؟ الروح القدس؟ ربات الشعر؟ القلب؟ لا هذا ولا ذاك. حرفٌ يَلِجُ الحرفَ. كلمةٌ تغوي كلمة. مقطعٌ يستقيم في خلجان مقطع آخر. والكتابة متعة جسدية عنقوديةٌ. تخطف خرافة وتمحوها. تأسر كلمة ولا تقتلها. تغسل الإيقاع بالهذيان. تمزج كل شيءٍ بكل شيءٍ: الدم، الفرقان، الشواطىء، الأشعار، الرقص، الموت، الصداقة، الحظ، البغال، المعابد، الأنسام، الأواني، الصحف، الجوع، السحر، الجنون. الكتابة مادية، لا متعالية، ولا مقدسة. على هذا النحو أصبحت أفهم الماركسية في الكتابة.

كانت اللحظة الأولى من اللقاء فرحاً بطولياً تتمرأى فيه أطراف الشارع، بالأزرق يتشبث ويستعصي. هو اختياري للَمْسِ عذاب أكيدٍ، وانشغال الأيادي بالبنادق، والنزيف،

والأغصان. لا أحاكمُ اختياري، به انتبهت لما تبقّى من أصابعي، وبه انتسبْتُ لعائلة اقتحامي. لن أغدر قصيدتي، وأصابعي لن تكتب لغير المحاربين، فالحرب حربي أنا أيضاً. ولكن القبائل تنهب الشارع، تحاصره، باسم الحقيقة والسلطة والمؤسسة، تحاربه وتتحارب. أنا ضد أخي، أنا وأخي ضد ابن عمي، أنا وأخي وابن عمي ضد القبيلة، أنا والقبيلة ضد العالم. هذا قانون القبيلة. والواحد الإسْمِي. آه! أيها الواحد الإسْمي. قلت في بداية اللقاء هذا انتهى. مات. ولم أكن أصدر حُكماً عَجَباً. والقصيدة تريد أن تدرك الآن. يتحاشونها قليلاً قليلاً، يتحاشى بعضهم البعض. أكاد أجهر بأنْ لا «رفاق» (هذه التسمية التي أمجُّهَا) لي. بماذا أذنبت القصيدة؟ وبماذا أذنب البعض للبعض؟ لكلٍّ جوابهُ ولي أسئلتي. ليس هذا زمن البكاء.

بالأسئلة يتجدد اللقاء، بالتجريب، بالمغامرة، بالقلق، باحتمال الشيء وضدِّهِ. وتظل القصيدة معزولة منعزلة، لسمائها المنبسطة الخاوية تحنّ، لانشعاب زوبعة الكلمات تتوق، ومع الخرافة اليتيمة تبتغي الألفة. مسافة قدمٍ واحدةٍ لا تملكها خارج المواجهة. هذه ماركسيةُ القصيدة.

8 ـ طفوليٌّ. عدُوٌّ. متصوفٌ. انتهازيٌّ. فاشلٌ. برجوازيٌّ صغيرٌ. مكبوتٌ. بِنْيوِيٌّ. عدمِيٌّ. قصيدةٌ لا تكفي.

لكِ أن تمكثي أيتها الأسئلة هذه المرة بجواري تحت ظِلاَلِ النخلةِ، واشربي جرعةً مباركةً من مياهِ «سَبُو»، لعلك تسكنين كريات دمي السوداء بلا إثْمٍ ولا ندَمٍ، فأنت شاهدةٌ على الذين لم يموتوا بعدُ والذين لم يولدوا بعدُ. امكثي ولا تتركي التراب يأبساً، بلِّليه بأصوات الراحلين وأصوات القادمين. لا صوتَ يضيعُ فيكِ، لا صوتَ. من الممات إلى الميلاد من الميلاد إلى الممات. هذا هذياني. لماذا؟ كيف؟ ما العمل؟ هلْ يكون الحوارُ أسبقَ من مماتي؟.

تعددية الواحد(*)

«في طرح المشاكل التاريخية ـ النقدية يجب ألا تفهم المناقشة العلمية وكأنها محاكمة قانونية، فيها متهم ونائب عام عليه، بموجب وظيفته، أن يثبت إدانة المتهم وأنه يستحق إزالته من الطريق. في المناقشة العلمية، ونظراً لافتراض كون الأهمية الأولى هي للبحث عن الحقيقة والتقدم العلمي، فإن الأكثر «تقدما» هو من يطرح على نفسه وجهة النظر القائلة أن الخصم يمكنه أن يعبر عن حاجة لا بد من إدخالها ولو كلحظة تابعة، في البناء المطلوب. إن الفهم والتقييم الواقعي لموقع وحجج الخصم (وأحياناً يكون الخصم هو كل فكر الماضي) يعني التحرر من سجن الايديولوجيات (بالمعنى الانحطاطي للتعصب الايديولوجي الأعمى)، أي وضع النفس في موقع وجهة النظر «النقدية»، وهي وجهة النظر الوحيدة للبحث العلمي»(**).

غرامشي

تقترح هذه المداخلة طرح بنية الثقافة المكتوبة بالعربية في المغرب الحديث أساساً، وعلاقتها بالواحد كاسم، لأن هذه البنية اعترضت تحولاتها وتجذرها عوائق منشبكة، تاريخية وسياسية، واقتصادية، وثقافية، ولكن الواحد كاسم ربما كان المعوق الأساس لهذا التحول والتجذر. ومن هنا تتجلى أهمية هذا البعد المنسي والملغى عند التحليل، خاصة وقد أصبحنا نلمس فاعلية المنسي في واقعنا السياسي ـ الاجتماعي ـ الثقافي، بعد أن تهنا فترة ليست بالقصيرة بين مجموعة من أدوات التحليل التي لم تستطع دائماً الكشف عن بعض قضايا المغرب، أو العالم العربي عامة. وهذه القراءة المقترحة هنا تحتاج بالتأكيد إلى قراءات أخرى

(*) قدمت كمساهمة في الندوة التي عقدتها جامعة جورج طاون الأميركية حول المغرب العربي سنة 1982، ونشرت في مجلة الكرمل، ع 11، 1984.

(**) غرامشي، فكر غرامشي، مختارات، ج 2، جمعها كارلو سالنياري وماريو سبينيلا، تعريب تحسين الشيخ علي، دار الفارابي، بيروت، 1978، ص 229.

موازية في كل أقطار المغرب العربي، لتأخذ ملامسة وضعية المكتوب صيغة الاستقصاء والموضوعية والإحاطة.

1 ـ هو الواحد الذي لا يتعدد ولا يقبل بالتعدد. ويقول عند عبد الكبير الخطيبي إنه اسم لا عدد كما حددته المتعاليات الإسلامية[1]. هو الواحد الذي لا يسمح بتصريف جوهره، يلغي ما يمحو اسمه، وما يستحضر عدديته. ينسل من التاريخ ليحُلَّ محله المطلق.

أحد، أحدية. واحد، واحدية.

هذا التصور المتعالي للفاعل في الطبيعة والحضارة مترسخ في وعينا ولا وعينا. نرى إليه ناسجاً انتشاريته في عموم العالم العربي، يتجسد اجتماعياً في الأب، وسياسياً في القبيلة، وثقافياً في صدى القبيلة وامتدادها، موشحاً بمستجد الألفاظ كالوحدة، والاشتراكية، والحرية، والديمقراطية. ألفاظ تتحول في المعطى السوسيو ثقافي للعالم العربي إلى مجرد استعارة للواحد الذي لا يتعدد ولا يتغير ولا يختلف.

ونتوه قليلاً أو كثيراً، ننصت لهذا الخطاب أو ذاك. نخرج إلى الشارع، نلج المؤسسات، نقرأ الصحف والمجلات والكتب، نتتبع الإذاعة والتلفزة، نعاشر العائلة، ونظل، جيئة وذهاباً، نسائل اللامفكر فيه: أين نموضع مجالنا المعرفي التقليدي داخل حداثتنا الاجتماعية والسياسية والثقافية؟ سؤال يأنس بالتشظي الأليف، كل شظية نجمة أو حريق.

2 ـ لنحترس من الخطابات التعميمية التي تسود حاضر العالم العربي، لأنها، في قراءتها للواقع المتخلف وتنوع تجلياته، تستهدي بقانون الواحدية، تنمطُ العالم العربي وتمركزه في لحظة ما، ومكان ما، يلغيان تدفق اللحظات وتباعد الأمكنة، فنختزل الإنسان العربي، وبالتالي أسئلته وأجوبته، إلى سؤال وجواب لا ثاني لهما. تأكيداً أن التحرر هو الجواب الرئيس على السؤال الرئيس الذي طرحه تخلف العالم العربي وتبعيته للمركز الاقتصادي، على أن هذا الجواب مُعَقَّدٌ بالواحدية المتعالية من جهة، وذو صيغة تجريدية من جهة ثانية، لأنه يلغي الأسئلة المهيئة للسؤال الأساسي، والأجوبة الممهدة للجواب الأساسي أيضاً. إن طبيعة التحرر، كما عكستها الخطابات التعميمية محكومة ومشروطة بالمطلقية والتجريد، تستهين بالواقع المعيش المنسوج من تعدد آثار الجسد العربي، مشرقاً ومغرباً، مركزاً ومحيطاً. وماذا يمكن أن ينتج عن هذه الخطابات التعميمية غير الضلال المعرفي والإخفاق السياسي؟ إن أكبر نتيجة وأخطرها لهذا الخطاب التعميمي هو قراءة المغرب العربي من خلال المشرق، فضلاً

---

(1) يمكن الرجوع لدراسة عبد الكبير الخطيبي حول «الجنس في القرآن الكريم» مواقف، ع 4 لاستيعاب مفهوم الواحد كاسم.

عن الخصيصة المطلقية والتجريدية لقراءة المشرق لذاته، والمنسحبة، نتائج وأحكاماً، على المغرب العربي هو الآخر.

لنحترس من هذا الخطاب التعميمي، لأن ما نحن بحاجة إليه هو خطاب يستمد سلطته من الواقع المستقصى، خطاب يلمس الجزئيات التي هي مقدمة كل خطاب مغاير للخطاب التعميمي السائد. فالخطاب التحليلي للعالم العربي بحاجة لقلب، حتى ينطلق من الجزئي إلى الكلي، ومن التجريبي إلى النظري، رابطاً سفره بأسس نظرية، ما دامت كل قراءة تدخلا ايديولوجياً.

هذا هو المشروع التاريخي الذي يركز عليه، في المرحلة الراهنة، العديد من الباحثين المتقدمين العرب الذين تبين لهم أن الخطاب التعميمي ظل يراوح في مكانه، يستهين بالأجوبة فيما هو يستهين بالأسئلة. قلب استعجالي، فالجزئيات أقدر راهناً على تقريبنا من الواقع، وتغيير رؤيتنا إليه. إنها المقاربة المستكنهة لواقع تتلبد سماؤه، بتكاثف الخطابات التعميمية، بل لواقع تنفلت سماته وتفاصيله، انشباكاته وتناسلاته، لواقع لم يتكوّن خطابُه بعد.

3 ـ تأسيساً على القلب، يستحق هذا الخطاب شرعيته، ومع ذلك فهو لا يلغي الأمكنة والأزمنة الأخرى، إنه سفر يمكن أن يضيء خطوط وحدته المغايرة، يستنفر آثارها المنسية، الملغاة. خطاب يتجه ببطء نحو الأجوبة الممكنة للأسئلة الممكنة، ويعتبر المنعرجات والالتواءات صفة ملازمة لترحاله.

وهذا القلب هو ما يسوغ لنا القول مع الخطيبي: «كثيراً ما تفلت مسألة المغرب من هؤلاء الذين يسكنون فيه»[2]. بهذه الجملة القصيرة يحدد الخطيبي قضية كبيرة وخطيرة في آن. فالتوجه نحو الجزئي يكشف لنا مأساة محتجَبة. ليس المغرب مستعصياً فحصه على المشارقة وحدهم، ولكن على المغاربة أنفسهم، هؤلاء الذين عادة ما يقدمون خطاباً يختزل مسألة المغرب في جملة من النقاط المستعادة التي تعتمد الذاكرة بدل الاستقصاء، يستسلم للرواية بدل الدراية، خطاب سائد يمركز الحقائق في تأويل ايديولوجي يحل به تناقضاته، ويعيد به إنتاج أعمدته النظرية التي تبرر قبوله، واعتبار اختياراته نموذجاً خالصاً.

وقد فطن عبدالله العروي لترسخ الخطاب السائد حتى لدى المثقفين التقدميين، فأكد أن الحوار الثاني الذي فاتح به التقدمي العملي كان أساس وضع «الأيديولوجية العربية المعاصرة»، وبالتالي «لا يحق لأحد أن يتعجب من هذا لأن الفكر التقليدي هو المسيطر على الجميع حتى داخل الأحزاب التقدمية»[3].

---

(2) عبد الكبير الخطيبي، النقد المزدوج، دار العودة، بيروت، 1980، ص 13.

(3) عبدالله العروي، العرب والفكر التاريخي، دار الحقيقة، بيروت 1973، ص 24.

إن الخطاب التعميمي تقليدي أيضاً، بل إن الخطاب الانتقائي لا يفلت هو الآخر من الرؤية التقليدية، ومن ثم فإن خطاباً مضاداً لا يمكن أن يحدد مكانه في القراءة وهي تختار مساراً أوضح لمقاربة مسألة المغرب، تنصت للواقع وتتدخل في ملامسته، وليس لهذا المسار من قانون غير النقدُ الأيديولوجي والمعرفي.

4 ـ تجلى الاهتمام بالثقافة المغربية والوعي النظري والنقد الأيديولوجي منذ مطلع السبعينيات، وانتشر هذا الاهتمام، مع تقدم السنوات بإيقاع سريع عبر فئات المثقفين في المغرب والمشرق، وهو اهتمام يختلف من حيث الوسائل والمستويات، لا من حيث المبررات والأهداف.

في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات شرع ثلة من المفكرين المغاربة في تحديد وبحث أسئلة مغايرة لأسئلة الغرب، فظهرت أعمال عبدالله العروي وعبد الكبير الخطيبي ومحمد عابد الجابري، وفي الوقت نفسه أخذت بعض الطروحات الثقافية التي تعيد قراءة الواقع الثقافي في علاقته الجدلية المنشبكة مع الواقع السياسي ـ الاجتماعي تعبر عن تواجدها، ولا شك أن تميز هذه المرحلة بالأسئلة وبتعدد المقاربات سمح للثقافة الوطنية بالخروج من مرحلة القبول والرضى، والشروع في مغادرة الخطاب التعميمي.

وقد تم الاهتمام بالممارسة الثقافية وفق وضوح نظري يستهدف لدى عبدالله العروي نقد الفكر التقليدي السائد كمقدمة لنقد الوضع الفكري العربي[4]. دفعاً بالصراع الأيديولوجي نحو ضرورية واستمرارية وتجذر الحضور. يقول العروي «ومن النقاط التي قررتها مراراً، والتي تناقش بعنف، القول أن مهمة المثقفين العرب الآن ليست بالدرجة الأولى في الاستيلاء على السلطة وإنما في السيطرة على المجال الثقافي، الذي أهمل منذ عقود وترك بين أيدي السلفيين، وإن أضمن سبيل لإخفاق السياسي هو إهمال المعركة الأيديولوجية»[5] ثم يقرر في الفقرة نفسها: «الواقع أن إهمال المعركة الأيديولوجية جعلها اليوم على رأس جدول الأعمال لأنها أصبحت من العوائق الرئيسية لنضوج الثورة، بل لاتخاذ موقف ناجع ومعقول في مسائل حيوية بالنسبة للأمة العربية. لا توجد منافاة بين العمل السياسي والعمل الأيديولوجي، لكن حان الوقت لكي ينتهي الجنوح إلى تلافي التصادم الأيديولوجي خوفاً من العزلة والانهزام. ومن النتائج المؤسفة لإهمال النقد الأيديولوجي استدراج المحافظين والسلفيين دعاة الثورة إلى سياسة التسرع والارتجال»[6]. ولكن العروي يبرز مفهوماً رئيساً لقراءة الوضع الأيديولوجي في

(4) المرجع السابق، ص 21.

(5) المرجع السابق، ص 35.

(6) المرجع السابق، والصفحة نفسها.

المغرب هو مفهوم التخلف المضاعف، ضمن دعوته الموجهة لممارسة النقد الأيديولوجي على الصعيد العربي ككل.

أما عبد الكبير الخطيبي فإن اهتمامه بالعمل الثقافي يتمسك بمفهوم النقد المزدوج المنصب على تفكيك المفهومات المتعالية والميتافيزيقية في كل من الثقافتين العربية والغربية معاً، معتمداً الاختلاف، نابذاً الهوية الحمقاء والاختلاف الوحشي. إنه اختلاف دينامي يتبدى له كمظهر أساسي للصراعات التي يعرفها عموم العالم العربي[7].

إن فكر الاختلاف أو الفرق أو المغايرة يعتمد وعياً نقدياً منخرطاً ضمن النقد الأيديولوجي، وأبرز عمل للخطيبي تجلت فيه الحرب الطبقية داخل المنظومات الفكرية هو «الاسم العربي الجريح» الذي ينفصل فيه الجسد المفهومي عن الجسد الواقعي، المعيش والمتخيل، جسد تنحفر آثاره المشرقية والمغربية.

ويختار محمد عابد الجابري أفقاً آخر للصراع الأيديولوجي، فهو يمارس قراءة نقدية للفلسفة العربية بغاية إعادة تأريخها، موظفاً لمفهومات البنية، والقطيعة الابستمولوجية، والإشكالية، والصراع الطبقي، وراحلاً بين المعرفة والأيديولوجية.

هذا التوجه العام للنخبة المفكرة المغربية يطرح قضايا الفكر والوعي بارتباطها بقضايا ومعضلات المجتمع العربي الحديث، سواء أكان مصدرها هو الإخفاق السياسي كما عند العروي، أو إلغاء الجسد الواقعي بكل آثاره كما عند الخطيبي، أو افتقاد القراءة الموضوعية لماضي وحاضر الفكر العربي كما عند الجابري، ولكنه توجه له استراتيجية تحديد السؤال المعرفي للعالم العربي المعاصر مبتعداً أو متقاطعاً مع أسئلة العالم المعاصر، وما يجذبنا لهذا التوجه العام هو كونه يتأمل المسألة المغربية ضمن تأمله للمسألة العربية.

إذا كان هذا التوجه الثقافي يدعو لمشروع تاريخي، ماحياً بأسئلته ونقده الأيديولوجي مرحلة سابقة من الممارسة الثقافية، فإنه يعبر ببنياته الذهنية عن وضع اجتماعي - تاريخي يعرفه المغرب وبقية الأقطار العربية، على أن هناك توجهات أخرى تواجدت في الساحة الثقافية من خلال ممارسات جماعية وفردية، شفوية ومكتوبة، فكرية وإبداعية، لها سماتها المعرفية والسياسية ضمن الصراعات الأيديولوجية والاجتماعية التي طبعت مرحلة السبعينيات في المغرب، وتضافرُ هذه التوجهات منحَ مغرب السبعينيات جدلية الصراع الثقافي والسياسي، وانفتح النتاج الثقافي على مدى لا يغمض جفنه.

لست مختصاً ... سيولوجية الثقافة والمثقفين، ولا مؤرخ الأفكار، وقد قادتني تأملاتي

---

(7) عبد الكبير الخطيبي، النقد المزدوج، ص 10.

وممارساتي في المجال الثقافي إلى الاهتمام بالإنتاج الثقافي المكتوب، ومحاولة استيعاب تجلياته وإوالياته، ضمن ملاحظات أولية، خاصة وأن الإنتاج الثقافي المكتوب، وبالعربية أساساً، يشكل توجهاً قوياً في المرحلة الراهنة، ويعلن عن بداية وجود مشروع ثقافي مغربي مكتوب يؤسس بنية مغايرة لما عرفه المغرب من سيادة الثقافة الشفوية، إضافة إلى أن هذا المشروع الثقافي المكتوب يدفع بأسئلة وأجوبة إلى التبلور، يمكن أن نقول عنها بأنها تمتلك سلطة البدايات، وتجذر عصراً ثقافياً برغم عدم استقراريته.

ويبدو أن دخول الثقافة المغربية إلى مرحلة الكتابة ليس هيناً ولا عادياً، وستكون له نتائج ذات أهمية قصوى إن هو لم يكن عابراً. هناك إعلان جماعي عن الإنتاج الثقافي المكتوب، تستوي فيه كل التيارات الثقافية. وإذا كانت هناك مشاكل ومعوقات تحكم الثقافة المكتوبة في المغرب، وتخضعها لقوانينها، فإن الإنتاج الأدبي يحتفظ بأسراره التي تجعل من مزاولة النص الأدبي المكتوب وظيفة أصعب وأعقد، تبعاً لطبيعة تكوُّن الدليل الأدبي، في أبعاده اللغوية والاجتماعية والانطولوجية والحضارية.

5 ـ لنعد قليلاً إلى التاريخ المغربي الحديث، والثقافي منه بخاصة، فهو الذي يمكن أن يمدنا بعلائم المرحلة الراهنة، ما دامت المقارنة طريقة من طرائق الاستدلال. وإذا كانت مؤشرات اللحظة الثقافية تتحدد أساساً ببروز الأفكار والمفهومات والنتاجات والصراع حولها، فإن بإمكاننا وضع خطاطة أولية لأهم اللحظات الثقافية ذات الامتداد الاجتماعي والسياسي في المغرب الحديث.

ويمكن تصنيف هذه اللحظات عبر ثلاث مراحل ثقافية تتقاطع مع مراحل سياسية. هذه المراحل هي الدعوة السلفية في الثلاثينيات، والدعوة للالتزام في الستينيات، ثم الدعوة للنقد الايديولوجي وتبني الأسئلة في السبعينيات.

وعودتنا هنا إلى التاريخ لا تعني حصر الأحداث وإدراجها ضمن رؤية تحليلية للتاريخ، ولكن بالأحرى ضبط أهم ما يميز هذه المراحل بما يخدم التوجه العام للثقافة المكتوبة.

هكذا نلاحظ أن هناك تمايزاً بين بنيتين لهذه المراحل الثقافية الثلاث، بنية الثقافة الشفوية، وهي التي حكمت الدعوة السلفية والدعوة للالتزام، ثم بنية الثقافة المكتوبة التي ارتبطت إلى حد بعيد بمرحلة النقد الأيديولوجي وتبني الأسئلة دون أن يكون هذا التمايز فصلاً كيميائياً وقطعياً بين البنيتين.

لقد أنتجت كل من الدعوة السلفية والدعوة للالتزام نتاجات مكتوبة، فكرية وأدبية، هذا لا شك فيه، ولكن الدعوة السلفية انطلقت من مجالس التدريس في القرويين على يد كل من أبي شعيب الدكالي ومحمد بلعربي العلوي، وبنية التدريس في هذه المجالس شفوية، وما

شغل الناس في هذه اللحظة الثقافية ليس هو بالأساس الصراع حول ثقافة مكتوبة، تمّ إنتاجُها في المغرب، ولكن حول الممارسة الطرقية للدين التي اعتبرها السلفيون خارجة على السنة[8].

وكذلك الدعوة للالتزام في الستينيات التي كان فيها الاختيار القانوني أبرز من الاختيار السارتري، بمعنى البعد العملي المباشر في المجال السياسي قبل المضمون الملتزم للإنتاج الثقافي، فكراً وأدباً، لأن الإنتاج المكتوب لم يكن له الحضور الكافي ليجعل منه مركز الحوار والصراع، رغم أن هذا البعد كان له حضوره النسبي في الصحافة والإنتاج الأدبي خاصة.

لقد كانت الوضعية الاجتماعية والتاريخية والثقافية تساعد على تسييد بنية الثقافة الشفوية، وما نلاحظه منذ مطلع السبعينيات هو انبثاق بنية الثقافة المكتوبة، دون القول بأن هذه البنية الثانية ناتجة عن الأولى، بمعنى أن الشفوي يتقدم بحتمية في التاريخ نحو المكتوب، ومن ثم فإن المكتوب يمحو الشفوي، ولكنا هنا أمام بنيتين متغايرتين لإنتاج ثقافي شفوي ومكتوب.

إن اللحظة الثقافية الثالثة في المغرب الحديث هي مرحلة النقد الأيديولوجي وتبني الأسئلة المعرفية، متجسدة في بنية الثقافة المكتوبة التي اتجهت نحو بلورتها جميع الاتجاهات الثقافية، وهنا تثيرنا بعض الأسئلة: ألا يمكن تطوير الصراع الأيديولوجي والبحث المعرفي دون تسييد الإنتاج المكتوب؟ هل الصراع الأيديولوجي والبحث المعرفي على الصعيد العربي هما نفسهما في المغرب؟ هل الصراع الأيديولوجي والبحث المعرفي في المجال الفكري هو نفسه في المجال الأدبي في المغرب؟

6 ـ عودتنا إلى التاريخ الثقافي بغاية فرز اللحظات الثقافية الرئيسة تقودنا إلى التحوط في استعمال مصطلح التاريخ، بالابتعاد عن مفهومه المطلق، والاستناد فقط إلى التاريخ كمعطى نسبي يتقدم بإيقاعات متعددة وفق قانون عام هو تحديد البنية السفلى لمسار البنية العليا، مع الانتباه إلى أن لكل بنية تاريخها المستقل نسبياً عن التاريخ الكلي، والإنصات لثوابت ومتغيرات كل بنية.

إن هذه الرؤية النسبية للتاريخ، واعتماد المفهوم التاريخي للبنية، يؤديان إلى التمييز بين أنواع التواريخ، وبالتالي إلغاء الهوية المطلقة المتجانسة في تقدمها، إضافة إلى إلغاء الإيقاع الواحد لتقدم التاريخ في مختلف تجلياته. وتأكيداً أن مفهومات التاريخ التي بلورتها الحداثة

(8) جاء في كتاب الحركات الاستقلالية في المغرب العربي لعلال الفاسي «ليس من الممكن لمؤرخ الحركة الاستقلالية بالمغرب أن يتجاهل هذه المرحلة العظيمة ذات الأثر الفعال في تطوير العقلية الشعبية ببلادنا». ص 134.

الأوروبية من خلال الرؤيتين الماركسية والبنيوية تكتفي بالانشغال في هذا الخطاب كصدى من ناحية، وكمرتكز تحليلي من ناحية ثانية.

وما يبرر هذا الاختيار التحليلي هو أننا عادة ما رفعنا التاريخين السياسي والثقافي في المغرب إلى صف مرآتين تعكس كل منهما غيرها بتجانس متناه في الدقة، مما أوقع التحليل في جملة من الأعطاب ذات الجذور التقليدية المتوارثة والسائدة في آن، ولا مناص من الخروج على هذه الأرضية التقليدية في قراءة تاريخنا الثقافي، إن كنا بحاجة لاستيعاب الواقع في تعقيداته وتفاصيله المختفية، وكنا مقتنعين بمغادرة مرحلة الخطابة.

7 ـ ضمن رؤيتنا للتاريخ في نسبيته، وتعدد تواريخ بنياته، وخصيصة ثوابت ومتغيرات كل بنية، نلحظ أن المغرب يعرف تاريخين أساسيين هما التاريخ السياسي والتاريخ الثقافي، وأن التاريخ الثقافي العام منقسم إلى تواريخ تتفاوت من حيث التقدم والتأخر، ومن ثم فإن هناك بنيات غير متجانسة من حيث قوانينها وتواريخها.

وبالرجوع إلى ما سبق وقلناه حول توجهات الثقافة المغربية في السبعينيات، وخاصة ما أعطى لهذه المرحلة هيئة بنية الثقافة المكتوبة، ندرك كيف أن بنية الثقافة الشفوية أكثر تجذراً وسيادة من بقية الثقافة المكتوبة.

ليس من الممكن الآن الانتقال في قراءتنا لبنية الثقافة المكتوبة من مستوى الفهم إلى مستوى التفسير، حسب المفهوم الغولدماني للمصطلحين، إلا عبر ملاحظات عامة، بل إن مستوى الفهم هو الآخر لا يمكن ملامسته إلا بطريقة أولية، فحفريات الصمت ليست وليدة الصدفة.

إن المغرب لم يكتب بعد. هذه هي الخلاصة العامة التي يمكن استخلاصها من تأمل بنية الثقافة المغربية المكتوبة عبر العصور، وتبرز هذه الخلاصة بحدة أكثر في المجال الأدبي. ورغم أن هذه الخلاصة لم تتجمع بعفوية على أثر الملاحظة، فإنها تحتاج للمزيد من التدقيق، لأن حجم التراث المغربي المكتوب غير معروف، بما فيه الكفاية لإصدار حكم نهائي، ولأننا لا نتوفر على دراسات تفصيلية تهم وضعية بنية الثقافة المكتوبة في البلاد العربية الأخرى، والتي لم تكن تشكل في تاريخها الحضاري تمركزاً للإنتاج الفاعل في الثقافة العربية المكتوبة، كاليمن والبحرين والسودان والجزائر وليبيا... هذه الدراسات التي تسمح لنا بالمقارنة بين الحالات، وأسبابها ونتائجها وإمكانية تغييرها.

إن المغرب لم يكتب بعد كخلاصة لا تنفي وجود مؤلفين مغاربة لهم أهميتهم التاريخية. ونكتفي هنا بالإشارة إلى عينة منهم. ففي مرحلة ما قبل الإسلام في المغرب نجد في كتاب

شارل أندري جوليان عن «تاريخ إفريقيا الشمالية»[9] ثبتاً للعديد من الأسماء المغربية التي ألفت باللاتينية من بينها أبليوس (المولود حوالي سنة 125) الذي يقول عنه شارل أندري جوليان بأنه «من أشهر الكتاب الأفارقة»[10] ودوناتوس (المتوفي سنة 335)، والقديس أغسطينوس (المولود سنة 364)، وكرثوليانوس (المتوفي سنة 240). وفوروس (القرن الأول). . ويرجح شارل أندري جوليان «أن أكثرهم من البربر المتأثرين بالحضارة الرومانية الذين عبروا في لغة الفاتحين عما كانت اللغة الليبية وحتى البونيقية قاصرة دونه»[11]. وإذا كان هذا الكاتب يصدر حكماً على اللغة المحلية يحتاج لتحليل من طبيعة لغوية، فإن ما يثيرنا هو كونه يرى أنهم «لم يكونوا بارعين في الكتابة بقدر ما كانوا بارعين في الجدال المرتجل»[12]. كما أن مرحلة الإسلام عرفت أسماء أخرى منها القاضي عياض، عبد الواحد المراكشي، الشاعر أبو العباس الجراوي، أبو محمد القاسم السجلماسي، ابن البناء العددي، الشريف الإدريسي، الحسن بن مسعود اليوسي، ابن زاكور، ابن الطيب العملي. وفي العصر الحديث لم يخل المغرب من كتاب مارسوا التأليف بكثافة منهم ابن الموقت، الناصري، علال الفاسي، عبدالله كنون، محمد داود، محمدالمختار السوسي. . . وطبيعي أن تثير أسماء الكتّاب المغاربة في مرحلة ما قبل الإسلام صعوبة الفصل بين أقطار المغرب العربي، كما طرحت هذه الصعوبة بخصوص مراحل الامبراطورية المغربية، وما يهمنا هنا هو أن وجود هذه الأسماء (وغيرها) لا يسمح لنا بإثبات بنية الثقافة المكتوبة كسنة وتقليد، لأنها تظل هشة تعيش على هامش بنية الثقافة الشفوية أساساً، وهو ما أشار إليه بعض المثقفين المغاربة في الأربعينيات والستينيات، وحتى لا نتوه في مجاهل الماضي نحصر حديثنا مؤقتاً في المغرب الحديث.

نعلم أن المكتوب هو غير المطبوع، وإن المكتوب والمطبوع هما غير المقروء، بل إننا إذا سوغنا لأنفسنا تبني مقولة سارتر في هذا السياق التاريخي سنقول أن المقروء هو أساس المكتوب، ولا مكتوب خارج المقروء[13].

دخلت المطبعة إلى الجزائر منذ 1845، وتونس يمنذ 1860، والمغرب منذ 1865، وفي نهاية القرن التاسع عشر كانت فاس تتوفر على أربع مطابع حجرية، أما مطبعة الحروف

---

(9) شارل أندري جوليان، تاريخ إفريقيا الشمالية، تعريب محمد مزالي والبشير بن سلامة، الدار التونسية للنشر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1969.

(10) المرجع السابق، ص 25.

(11) المرجع السابق، ص 252.

(12) المرجع السابق. ص 250.

(13) جان بول سارتر، ما الأدب؟ ترجمة غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1971، ص 51.

المعزولة فقد تم جلبها إلى طنجة سنة 1880 لطبع الصحافة الأوروبية، و 1889 لطبع الصحافة العربية[14].

ولم تكن طباعة الكتب حرة، لأن قاضي فاس كان رقيب المطبوعات المغربية تبعاً لظهير 1897، وما طبع من كتب كان محدوداً، فالإنتاج الشهري لكل عامل مطبعي يتراوح بين أربعة كتب واثني عشر كتاباً من حجم 400 صفحة، حسب إحصائيات لوتورنو، وعياش، والمنوني، فيما كان الناسخ ينتج أربعة كتب من الحجم نفسه، وفي المدة نفسها، إضافة إلى أن ضعف الحجم عضد التوجه الرسمي للمطبوعات، أما العائق الثالث في رأي العروي فهو منافسة الطبع في المشرق للطبع في المغرب[15].

ولم تستطع الصحافة تغيير الوضعية، وترسيخ تقليد وسنة الكتابة، فأول الصحافة المغربية ارتبطت بأوروبيين من اسبانيا وفرنسا أو بمشارقة من لبنان، وما كان ينشره المغاربة من مقالات وأشعار ونصوص أدبية نثرية بالعربية، في الصحافة المتواجدة في المغرب أو خارجه، كالسعادة المغربية، والشهاب الجزائرية، والمقتطف المصرية، قليل جداً.

أما إنتاج الكِتَاب فهو بالتأكيد أعقد من إنتاج المقال، وآخر الإحصائيات المتوفرة الآن تدل على أن مجموع الكتب التي ألّفها وطبعها كتّاب مغاربة منذ بداية العصر الحديث إلى حدود 1980، في مجال الأدب والبحث الأدبي، هو 368 عنواناً[16] موزعة على الشكل التالي :

1 ـ العربية :

- الدواوين الشعرية : 93 (من 1936 إلى 1980)[17].
- المجموعات القصصيّة : 68 (من 1947 إلى 1980)[18].
- الروايات : 34 (من 1957 إلى 1980)[19].
- الدراسات الأدبية : 64 (من 1929 إلى 1980)[20].

---

(14) عبدالله العروي، Les origines sociales et Culturelles du Nationalisme Marocain, Maspero, Paris, 1977. P.203.

(15) المرجع السابق، ص 203 و 204.

(16) عبد السلام التازي، تراجم وأعمال المؤلفين الأدباء المغاربة المعاصرين دراسة ببليوغرافية إحصائية، رسالة لنيل دبلوم إعلامي متخصص، السنة الجامعية، 70 - 80، غير مطبوع، ص 26.

(17) المرجع السابق، ص 18.

(18) المرجع السابق، ص 19.

(19) المرجع السابق، ص 19.

(20) المرجع السابق، ص 21.

ـ المسرح: 10[21].

ـ التراجم والسيرة الأدبيه: 4[22].

2 ـ الإنتاج بالفرنسية:

ـ الدواوين الشعرية: 40 (1958 إلى 1980)[23].

ـ الروايات: 23 (من 1932 إلى 1980)[24].

وبالنسبة للإحصائيات الخاصة بالكُتَّاب، يثبت عبد السلام التازي، أن مجموع الكُتّاب المغاربة الذين طبعوا الكتاب هو 173، من 1929 إلى 1980، وهم موزعون كما يلي:

ـ كتاب واحد، 87 كاتباً.

ـ كتابان، 33 كاتباً.

ـ ثلاثة كتب 15 كاتباً.

ـ أربعة كتب 38 كاتباً[25].

هذه الإحصائيات خاصة بالمجال الأدبي كما سبق وقلنا. ونحن بحاجة للإحصائيات خارج هذا المجال، مع ملاحظة أن معدل طبع الإنتاج المغربي ارتفع بنسبة شبه مفاجئة منذ 1980 إلى الآن، وفي جميع المجالات تقريباً، وهو ارتفاع مس القطاع الصحافي عامة، والمجلات خاصة. على أن هذه الأرقام تدل أولاً على غياب الكتابة، كما تدل ثانياً على التحولات التي تعرفها بنية الثقافة المكتوبة في مغرب السبعينيات حتى غدت توجُهاً يشدنا إليه، ويلقي بالثقافة المغربية في وضعية مغايرة لما كانت عليه قبل السبعينيات. يقيناً أن الأرقام وحدها لا تكفي لمعرفة الواقع، ولكنها وسيلة من وسائل التعرف عليه.

8 ـ غياب الكتابة كسُنَّةٍ وتقليد يفرض علينا اكتناه العلائق الثقافية بين المشرق والمغرب في العصر الحديث.

غالباً ما طرحت العلاقة الثقافية غير المتكافئة بين المشرق والمغرب بانفعال، له ما يبرره في بعض الحالات، ولكن هذا الطرح لم يتجاوز بعد توتراته النفسية لينفتح على وعي متكامل بشروط وجود هذه العلاقة ونتائجها، وهو أمر يتطلب اجتلاب مجال معرفي مغاير للمجال المعرفي التقليدي.

---

(21) المرجع السابق، ص 23.

(22) المرجع السابق، ص 24.

(23) المرجع السابق، ص 26.

(24) المرجع السابق، ص 26.

(25) المرجع السابق، ص 32.

لن أجعل من المغرب «شهيد» الثقافة العربية، فعلاقة المشرق بالمغرب هي علاقة بعض المشرق ببعضه الآخر، بل إن هذه العلاقة متحققة بداخل المغرب نفسه، لا بخارجه فقط، ومن هنا أقول أن بالمغرب مشارق عديدة، كما أن بالمشرق مغارب عديدة، والفصل القابل بالتوازي بين أطراف العالم العربي أساسه لاهـوتي ميتافيزيقي، لا واقعي تاريخي.

إهمال (وأكاد أقول احتقار) المشـارقة للمغـاربة حكم انتشـر في المغرب إلى حـدود الثمـانينات، ولـم نسمـع من المشارقـة غير تكـريم المغاربـة لهـم، على أن هـذا الإهمـال (الاحتقار)، كحكم، ليس موضوعياً دوماً، إنه حكم على الوقائع التي بَنْيَنَتْ مركز العلاقة لا هامشها، هذا الهامش الذي مفصل، وما يزال، بين المشرق والمغرب.

دلالة المشرق تحددت في العصر الحديث، من خلال السياق التاريخي ـ الثقـافي، بمصر أولاً، ثم لبنان ثانياً، وقد تموضعت كل من سوريا والعراق في المرحلة الثالثة، لا من حيث التحقيب التاريخي، ولكن من حيث تراتب الفاعلية الثقافية، ونكاد نجد هذه الدلالة تتوزع الآن عبر محطات ثقافية أخرى، منهـا باريس ولنـدن وقبرص، تبعـاً للتواجـد الراهن للتجمعات الإنتاجية للثقافة العربية، رغم أن لبنان قد يظل مجمع الثقافة العربية.

هيمنت مصر على العالم العربي في العصر الحديث، بما حققته من سبق تاريخي في تحديث وإعادة هيكلة الدولة، وكثيراً ما اشتكى أهل الشام (وليس المغاربة وحدهم) من غياب صوتهم في زحمة طموح الطبقة المتوسـطة المصريـة، وسيادة خـطابها الثقـافي. مع نهـاية الستينيات وبداية السبعينيات لاحظنا ظهور لبنان بكثافة في تجميع وإعادة توزيع الثقافة العربية. كان بإمكان أي كاتب مصري أن يظفر بقارئه عبر الأقطار العربية بأقل مجهود، وهذا ما كان يحصل أخيراً في لبنان، لأن هاتين المنطقتين تملكان سلطة الـدعايـة، من مجالات النشـر وقنوات التوزيع، وهو ما لم يحصل بسهولة في الأقطار العربية الأخرى.

إنها علاقة المركز الثقافي بهامشه. والمشرق الثقافي بمعنى الهيمنة هو غيـر المشرق الجغرافي. ومن ثم لا فرق بين وضع المغرب ووضع اليمن أو البحرين، فهما يختلفان من حيث الوضع الجغرافي، ولكنهما معاً يظلان هامشاً ثقافياً. لقد عامل المركز الثقافي هامشه معاملة السيد للعبد.

هناك مستوى آخر للتحليل، أو مركز آخر مقابل هامش آخر، وله أسبقية في سياق هذا الخطاب.

إن الثقافة المغربية متنوعة ومتعددة في اقتصاد تعبيرها، ومجالات هذا التعبير، ولم تكن الكتابة يوماً من الأيام تملُّكاً شعبياً، ولا كانت بنية الثقافة المكتوبة ثابتة ولا مستقرة، وهي التي تمارس سلطتها على وسائل التعبير الأخرى في العالم العربي، وجعل منها المشرق، في عصره

الحديث، أساس كل إنتاج ثقافي، ومن ثم ألغى كل ثقافة تخرج على الكتابة. ولأن المغرب لم ينتج ثقافة مكتوبة، فإن إهماله وإلغاءه وتهميشه تحقق لا بفعل البعد الجغرافي كما يظن، ولا بفعل الاستعمار أيضاً، ولكن، وربما كان هذا هو الأهم، لأن المغاربة (وهم ليسوا وحدهم في هذا الوضع) لا ينتجون الإنتاج الذي له السلطة الكاملة في سوق الثقافة، والمؤسسات الثقافية الرسمية، وهو الكتابة، واعتبر المغرب متخلفاً، لأن قيم الكتابة هي الأساس، وما عداها مُلغى. لهذا كان تطبيق هذا القانون لا يشمل المغرب فقط، ولكن كل الأقطار العربية التي لا تنتج كتابة، بالمغرب كانت أو بالمشرق.

هذان قانونان أساسيان، أولهما اجتماعي ـ تاريخي، وثانيهما ثقافي، وهما رئيسان في خلق المركز وشروط تعامله مع الهامش.

ولنحدد أيضاً، فالمشرق، كقارىء للمغرب، لا يمكن أن يتحقق إلا إذا وجد في المغرب أجوبة على أسئلته، أو تعميقاً لهذه الأسئلة على الأقل، بل إن قراءة المغاربة للمغرب تتطلب توفر هذا الشرط. من قبل، لم يكن النتاج المكتوب بالعربية يجيب على أسئلة عربية أساسية، فلم يكن لذلك مُعْتَبراً من طرف المشارقة والمغاربة معاً، وبتوسع النتاج المكتوب، وبمغايرة المجال المعرفي التقليدي أصبح هذا النتاج يحمل طابع الإضافة، والاهتمامُ به، في هذه الحالة، شرعي ومقبول، بل إن بعض من يكتبون بالفرنسية يحققون فرادة لا سبيل إلى دحضها، وقد بدأت أعمالهم المترجمة تثبت ذلك.

عضد المشرقُ المغرب سياسياً قبل أن يعضده ثقافياً، هذا ملاحظ في العصر الحديث، ومع ذلك فإن المغرب كان يجد مكانته الثقافية في المشرق، في بعض الحالات، أهمها موقف جماعة أبولو من الشابي، شاعر المغربي العربي، إلا أننا مع هذا نلاحظ تعاضد اليمين العربي، مشرقاً ومغرباً، أكثر مما نلاحظ تعاضد القوى التقدمية.

9 ـ ها هي الكتابة لا تكتفي بخلق تراتب بين أدلة التعبير، وتسييد الدليل اللغوي المكتوب، ولكنها تضع تراتباً بين المواقع الجغرافية، والمنظومات المعرفية، وتتدخل في تعميق الصراعات الأيديولوجية، وتفصل في تقدم الأعمال الأدبية أو تخلفها. وإذا كان المغرب يعمل راهناً على تشييد وإبراز ثقافته الوطنية، بالمعنى التأسيسي، وكان العروي يرى إلى النقد الأيديولوجي كمقدمة لتجاوز كل إخفاق سياسي، فإن استقدام بنية الثقافة المكتوبة يصبح أشد إلحاحاً.

ويبين لنا التاريخ الثقافي المغربي، قديماً وحديثاً، أن هناك بنيتين جزئيتين غير متكافئتين تتحكمان في هذا التاريخ، هما بنية الإنتاج الفكري وبنية الإنتاج الأدبي، فالإنتاج الفكري

أقوى حضوراً من الإنتاج الأدبي، وبنية الأول أكثر تماسكاً، رغم هشاشتها، من بنيةَ الإنتاج الأدبي.

إن تحولات بنية الإنتاج النصي المكتوب تستند لعمليات وتطورات تخفى عن العين المجردة، وبالغة الغور في التاريخ، ولا يمكن فصل بنية هذا الإنتاج عن تاريخها، كما لا يمكن «فصل الثقافة عن تاريخ الثقافة»[26]. وبالنظر إلى قوانين الإنتاج النصي يتجلى أن الإنتاج الأدبي أعقد من الإنتاج الفكري، لأن الأدب ليس لغة فقط، ولكنه لغة معزولة كما يقول رولان بارظ[27] و «تتطور ببطء وعبر الجزئيات» كما يقول غرامشي[28]، ومن المستحيل التغافل عن الجدلية الباطنية للعمل الأدبي، وعن الأهمية القصوى لاستمرار ممارسة الكتابة، وتراكم التجارب الكتابية، ومحاورة أقدم النصوص وأحدثها، كضمان أول لإحداث تحولات بنية الإنتاج الأدبي، والفرق بين طبيعة قوانين الإنتاجين يؤكد في الوقت نفسه أن العلاقة بين نوعي الإنتاج الكتابي محددة في ممارسة الكتابة واستمرارها.

10 ـ إن المغرب لم يكتب بعدُ، حالة تشير إلى أن المغاربة لم يمارسوا الكتابة ولم يستمروا في ممارستها بعدُ كفعل تاريخي، وتقليد حياتي، واختيار تعبيري، وإنما كلحظات متقطعة، وقطاعات محصورة، ورغبة لها هجرانها.

وفي اللحظة التي نغادر فيها بهجة الخطابة، وتنسيق التاريخ، ونَلْحَقُ بالوقائع والأسئلة، تتبدى لنا جزئيات الحقيقة شيئاً فشيئاً، فيما تختفي جزئيات أخرى أو تظل أبعد من حدود متاعنا الثقافي، ولا مناص من هدم الحواجز مهما كان نوعها للتقدم في البحث، خاصة إذا نحن عرفنا أن المجال المعرفي التقليدي هو المتحكم في الساحة الثقافية.

إن الإنتاج الثقافي المكتوب يتطلب وجود كاتب (منتج) وقارىء (منتج له أو معيد للإنتاج)، وهما معاً يوجدان في علاقة جدلية مع تقليد وسُنَّةِ الكتابة. تحدثنا عن الكتابة والقارىء، ولنا أن نقترب من الكاتب، نقتحم صمته، ومشاغله، وهمومه السرية.

عموماً ليس الكاتب الكائن في المغرب الحديث هو الكاتب الراسخ في الكتابة والمنحدر من سلالة العائلات الارستقراطية الكاتبة والمعروفة في مغرب القرن التاسع عشر بالعلم والتدريس، ولكنه الكاتب الذي غالب شرائط غياب بنية الإنتاج المكتوب، أو ذلك الذي داهمته، وما أكثر الصامتين من كُتّاب المغرب الحديث.

---

(26) غرامشي، فكر غرامشي، ج 2، ص 205.

(27) Roland Barthes, Universelle Bordas., Tome VIII.

(28) غرامشي، فكر غرامشي، ج 2 ص. 263.

زمن الكاتب الكائن قصير، وهذا بَيِّنٌ في المجال الأدبي أكثر من المجال غير الأدبي. إذا وضعنا خطاطة فإنها تدلنا على أن هذا الزمن يبدأ مع سن المراهقة وعادة ما ينتهي قبل العقد الرابع، ونادراً ما يصل إلى نهاية هذا العقد، وتجاوزه أندر، ولا يقصد هنا من تحديد زمن الكاتب تعيين فترة فاعلية إنتاجه الثقافي، بل فقط زمن استمرار هذا الإنتاج.

هل قصر زمن الكاتب في المغرب الحديث راجع إلى غياب بنية الثقافة المكتوبة؟ أم أنهما معاً يخضعان إلى ما هو أعمق، وهو الشروط التاريخية ـ الاجتماعية، والدينية، واللغوية؟

تأكيداً أن العودة إلى البعد التاريخي لتفسير غياب بنية الثقافة المكتوبة يظل عصيّاً، فهي تستلزم إيضاح الشروط الاجتماعية ـ التاريخة، المتمثلة أساساً في طبيعة الدولة المركزية أولاً، ومفهوم اللغة العربية ثانياً. ولربما كان غياب الدولة المركزية في تاريخ المغرب[29] هو السبب الرئيسي في غياب بنية الإنتاج المكتوب، ولربما كان ارتباط اللغة العربية في المغرب بالإسلام السني أعطاها طابع التقديس في وعي ولا وعي المغاربة، على أن البعد، الذي حدده شارل اندري جوليان بالبَرَاعة في الارتجال دون الكتابة لدى مغاربة ما قبل الفتح الإسلامي، ينقلب في تحليل عبدالله إبراهيم إلى صيغة أخرى عبر التاريخ المغربي منذ القدم إلى الآن وهي صيغة التمزق النفسي لشخصية الفرد[30]. يقول عبدالله إبراهيم «. . . وكلما رحل المغاربة عن لغة تلاشى ما بنوا في ظلها من مجد، وما أشادوا عن طريق مفاهيمها من تاريخ، كالتلميذ لا يكاد يتقدم سنوات في دراسته، إلا لينقطع فجأة ويتناسى مجهوده السابق، فيستأنف الدراسة من جديد بلغة أخرى غير اللغة السابقة وسُلَّمٍ آخر للقيم والمقاييس، والالتحاق بخط إنساني آخر من أحداث الماضي ومن مشاريع المستقبل. ولعل أبرز نتيجة على الإطلاق لهذه الظاهرة التاريخية في حياة شمال إفريقيا هو انفجار الشخصية المغربية عدة مرات، في أزمة هوية خطيرة، يستحكم مفعولها بعنف، في سلوك الأفراد الشخصي ويضعف بالتالي فعالية المجتمع واندفاعاته الأصلية لعدة قرون»[31].

إن هذه العناصر الثلاثة المتلازمة تحتاج لدراسات متعددة الاختصاص، ووقوفنا عند العصر الحديث لا يسوغ اطمئناناً ولا حكماً نهائياً، ما دام حاضر بنية الإنتاج المكتوب غير قابل للتفسير الشمولي من غير العودة إلى ماضيه.

لا يولد الكاتب خارج موروثه وتاريخه وواقعه، وهذه كلها تشكلت لدى الكاتب الكائن

---

(29) عزيز الشرقاوي، وضعنا النقدي، وضعنا الثقافي، الثقافة الجديدة، ع 10/ 11/ 1978، ص 56 ويراجع صمود وسط الاعصار لعبدالله إبراهيم.

(30) عبدالله إبراهيم، صمود وسط الأعصار. مطبعة شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة. ص 91.

(31) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

في المغرب الحديث، وخاصة باللغة العربية، في عوائق تحد من إمكانية ممارسة الكتابة، ويمكن حصرها في النقاط التالية:

1 ـ **البنية السفلى للإنتاج والنشر:** أشرنا سابقاً إلى أن الطبع في نهاية القرن التاسع عشر في المغرب كان خاضعاً لرقابة السلطة التي توجه المطبوع في خدمة تعضيد حقيقتها، وهي رقابة كانت متوفرة في مغرب ما قبل القرن التاسع عشر، وقد مارسها فقهاء السنة من غير صدور نص (ظهير) مكتوب، وفي الوقت نفسه تم طبع جملة من الكتب المغربية بمصر خاصة من طرف ناشرين مغاربة أقاموا بمصر، ومن طرف مصريين، فلم تختر الطبقة المتوسطة المغربية تجارة الطبع وتأسيس المطابع بالمغرب، وهو ما ترك البنية السفلى للإنتاج محصورة وقاصرة، بفعل الرقابة، وعدم مغامرة الطبقة المتوسطة المغربية، وسيادة المناهج والعلوم التقليدية في مختلف مراحل التدريس، وإهمال القوى السياسية للعمل الثقافي.

إن تجربة تطوان والعرائش في مرحلة الحماية، وإشعاعهما الثقافي المستمد حرارته من التفتح النسبي للثقافة، ووجود مطابع محصورة في الرباط والدار البيضاء ومراكش وفاس وطنجة، كل عمليات غرس المطبعة في مناطق متعددة توجه بالأساس نحو الأعمال التجارية المربحة المتصلة بالطبع لا بالنشر، وهذه البنية الرخوة هي التي لاحظناها في مرحلة ما بعد الاستقلال السياسي، أما الناشرون الذين ظهروا قبل نهاية السبعينيات فهم المركزون على الكتاب المدرسي، والكتب المقررة في برامج التعليم، بل إن هذه الكتب عادة ما كانت تطبع خارج المغرب، في مصر، أو لبنان، أو اسبانيا، ومع تحولات السبعينيات لاحظنا انتعاشاً نسبياً لحركة النشر، ولكن الكتاب المقرر ما يزال هو المفضل، إضافة إلى أن المطابع الكبرى المجهزة بتقنيات إنجاز المجلات والكتب لا تزال نادرة.

2 ـ **اقترنت اللغة العربية في المغرب بالمقدس، والإنتاج المكتوب تجلى في العلوم الدينية أولاً ثم اللغة ثانياً.** فهذا عصر السعديين، الذي تمركزت فيه اللغة والثقافة العربيتان تسوده الثقافة الدينية «إننا إذا نظرنا في معطيات الفكر المغربي على عهد السعديين لنستخلص منها خصائصه ومميزاته، ألفيناه على العموم تقليدياً عقدياً يعتمد اعتماداً مطلقاً على آراء القدامى من علماء الإسلام، بل وحتى على آراء حكماء الإغريق وفلاسفتهم في ميدان العلوم البحتة والتجريبية. اللهم إلا ما كان من بعض إشراقات في ميدان البحث والتحليل، ومبادرات في مضمار الاجتهاد والتأويل ونكاد نجد **كل الإنتاج الفكري بالمغرب لهذا العهد ـ على كثرته وتنوعه ـ مصطبغاً بصبغة دينية أو أدبية**»[32]. ويؤكد محمد حجي في فقرة لاحقة أن الصيغة

(32) محمد حجي، الحركة الفكرية بالمغرب على عهد السعديين، منشورات دار المغرب للتأليف والترجمة والنشر، 1976، الجزء الأول، ص 61. والتأكيد من عندي.

الدينية «تتجلى في الاهتمام المباشر بهذه العلوم الدينية، وإعطائها الأولوية في مضمار التعليم والتأليف»[33]، وهذه الصبغة هي التي تتصدر الإنتاج في القرن التاسع عشر[34] واستمرار هذه الصبغة ظل متجسداً بشكل غير مباشر في الممارسة اللغوية أثناء مرحلة الخمسينيات والستينيات من هذا القرن، وما يزال الخروج على التقليد ينظر إليه كبدعة، لا من طرف المحافظين والتقليديين فقط، ولكن من طرف المحدثين والمتحررين أيضاً، وهم من بين الذين يمارسون الإنتاج المكتوب أو يقرأونه، وهو ما جعل التقليد سائداً في هذه الفترة، حتى في كتابة اليسار، وخاصة في الشعر، هذا الجنس الأدبي العريق في الوجود والوجدان معاً، وهذا ما لاحظته جماعة «أنفاس» الكاتبة بالفرنسية في مرحلة الستينيات[35]، وما لاحظه جمال الدين بن الشيخ على الشعر الجزائري الحديث[36].

إن غياب بنية الثقافة المكتوبة من ناحية، وطغيان التقليد والصبغة الدينية على الموروث المكتوب من ناحية ثانية، عملا معاً على حصر مجال الثقافة المغربية، وابتعادها عن الواقع المعيش وما طرحه من أسئلة، فلم يجد القارىء في الإنتاج الثقافي، إن وجده، جواباً على أسئلته. وإذا أضفنا إلى هذين العنصرين العنصر النفسي في التحليل، كما يقول به عبدالله إبراهيم، فإننا سنقول معه «ولكن للعربية على الخصوص، جذوراً عميقة في وجدان المغاربة الديني، وضميرهم الأخلاقي وارتباطاتهم العاطفية عبر التاريخ، فهي لذلك تمثل لحد الساعة أكثر من لغة بالنسبة إليهم لأنها جزء من هويتهم نفسها، كشعب، وذلك ما يفسر لنا التمزيق الداخلي المفجع الذي يتلظى عموم المغاربة الآن بنيرانه في صمت، والذي تبدو آثاره إلى حد كبير في ميدان الثقافة ومظاهر الحياة القومية، وبرامج التعليم، كما تبدو مظاهر أخرى منه في اضطراب الشخصية المغربية وصعوبة الخلق الأدبي عندها في الوقت الحاضر كلما كان الأمر يتعلق بالتصور والتعبير بشكل أصيل»[37].

3 ـ علاقة الكاتب بالقارىء علاقة تلازم، فلا يمكن لكاتب أن يوجد دون وجود قارىء، ولا وجود لمكتوب دون وجود المقروء. هذه علاقة تحتاج للاستقصاء في المغرب الحديث،

---

(33) المرجع السابق، ص 62 والتأكيد من عندي.

(34) راجع **الحياة الأدبية في المغرب على عهد الدولة العلوية** للدكتور محمد الأخضر، دار الرشاد الحديثة، البيضاء، ط 1، 1977، ص، ص 76675 وكذلك عبدالله العروي Les Origines, P.203

(35) راجع **Souffles**، عدد 13 / 14 - 1969 ص، 3.

(36) جمال الدين بن الشيخ : **La littérature Algerienne, Horizon 2000 in les temps Modernes, Du Maghreb,** Octobre 1977.

(37) عبدالله إبراهيم. **صمود وسط الإعصار**، ص 93 والتشديد من طرفنا.

لأن قُرّاء الثقافة المغربية في القديم كانوا موجودين، وتكاثروا في مرحلة الانغلاق الفكري، غير أن العصر الحديث بدَّل العلاقة في مرحلة طويلة، ونلاحظ الآن عودة القارىء إلى الانكباب على الثقافة المغربية والاهتمام بما يقوله ويكتبه الكاتب المغربي.

لقد طُرحت المسألة الثقافية في مغرب الستينيات من خلال الجدل حول طبيعة أزمة الثقافة المغربية، هل هي أزمة كاتب، أم أزمة كتابة، أم أزمة قارىء[38]، وتبدو هذه الأطراف الآن متكاملة في عملية تسييد بنية الثقافة المكتوبة، بل ليست هي وحدها، فلا بد من اعتبار البنية السفلى للإنتاج والنشر، التي حاولنا تحديدها، واعتبار ما سنتطرق له من بعد.

إن القارىء لا يقرأ منتوجاً ثقافياً إلا إذا وجد فيه أجوبة على أسئلته، أو على الأقل تعميقاً معرفياً لهذه الأسئلة. وأسئلة القارىء هي أسئلة الواقع المعيش والمتخيل في علائقهما الجدلية بالثقافة الواردة من المشرق والغرب معاً. هذا القارىء لم يقرأ الإنتاج المغربي الحديث لأنه لم يعثر فيه على ما يبحث عنه كعنصر أول ورئيس، أما العنصر الثاني فهو عدم اندماجه في تقليد القراءة، بعد أن تلقى تقليد التدريس وحده، وتربى على القناعة والتكرار والابتعاد عن النقد والمناقشة والتحليل والانفتاح، وهذا من أسباب غياب النقد الأيديولوجي وبعض من نتائجه في آن.

وليس هذا كافياً، لأن القارىء المغربي تفتت في العصر الحديث إلى فئات، منها ما ظل تقليدياً، فلم يعثر في التجديد على ما يدفعه إلى قراءته، ومنها ما هام باستيلابه الثقافي، فلم ينظر بغير الاحتقار للعربية وثقافتها، ومنها ما تقدم وعيه بالثقافة الأوروبية، فلم يتفهم تخلف الوعي في الثقافة العربية بالمغرب، ومنها ما كان معرباً ومتفتحاً على الثقافة المشرقية ومن خلالها على الثقافة الغربية أيضاً، فلم يعمل إلا على إهمال الثقافة المغربية، قديمها ومحدثها.

وكانت هذه الفئات المفتتة خضوعة إجمالاً للمؤسسات، الدينية والمدرسية والسياسية، والراسمة للثقافة، المكتوبة على الخصوص، حدودَها المتقلصة باستمرار، حتى أصبح القارىء موزعاً ومحصوراً بين أنماط التعليم والرؤيات، ولم تشرع هذه الشروخ في نوع من الإلتئام إلا في فترة السبعينيات، فترة الدخول إلى النقد الأيديولوجي والمعرفي والأسئلة الصعبة، وهي أيضاً فترة التصاعد النسبي للإنتاج المكتوب، وتحوله النوعي، وانصهار المثقفين بالعربية والفرنسية، وخاصة المتقدمين منهم، في تشييد ثقافة مغايرة.

4 ـ لا تفهم هذه العوائق عند مظهرها، لأن البنية السفلى للإنتاج المكتوب، من طبع

---

(38) انشغلت الصحافة الوطنية بهذا الموضوع في بداية الستينيات، وقد انعكس في جريدة العلم بصورة واضحة.

ونشر، وبنية اللغة، ونوعية القارىء، تستمد خصيصتها من مفهوم المؤسسات للحقيقة الثقافية، هذه الحقيقة المقعدة لديها بالتهميش، والمتجسدة في الواحد كاسم لا كعدد.

تدل التجربة المغربية الحديثة أن المؤسسة نظام مغلق، ينفي ما عداه، بل إن المؤسسة مختزلة إلى الواحد الذي لا يتعدد. هكذا نلحظ أن الدولة لم تتوفر في العصر الحديث إلا على بنية سفلى رخوة للطبع والنشر، ومع ذلك فإن الطبع خضع لرقابة حقيقتها الثقافية، المدعمة بها وجودها المادي العيني، بطريقة مباشرة، أو بالتعاون مع الفئة الارستقراطية المرتبطة بها، كما لم تتخل عن النظر إلى اللغة كمقدس، فانعكس على التعليم، وهو المعيد لإنتاج الأيديولوجية السائدة، وعلى القارىء المقعَّد بالمجال المعرفي التقليدي. ولم يتبدل القانون المتحكم في صيرورة الرؤية إلى الحاضر والمستقبل رغم أن حقيقة الثقافة السلطوية تبدلت مع تبدلات الظروف الاجتماعية ـ التاريخية، أي تبدلات الظروف السياسية، وأهمها في العصر الحديث الحماية الفرنسية التي نبذت اللغة العربية وثقافتها كبعد من أبعاد المشروع الاستعماري الذي كسر بنية الثقافة المكتوبة، وأوقف تطورها ونموها، لأن هذه البنية هشة منذ زمن طويل، وما قامت به الحركة الوطنية من عمل جليل في مجال تعضيد اللغة العربية وخروجها من دائرة المقدس إلى فسحة الواقع في المشرق، وخاصة من خلال مدارس التعليم الحرة، لم يواكبه اهتمام بالإنتاج المكتوب، لتركيزها على التحرر السياسي دون ربط علاقة جدلية بينه وبين التحرر الثقافي، فظلت الثقافة بذلك مهمشة، وهذا ما ساد في نهاية الخمسينيات وطيلة مرحلة الستينيات وما يزال هذا التهميش حاضراً لدى كل القوى السياسية والتقدمية، بمختلف فصائلها.

إذاً، لم تلتفت الحركة الوطنية لإنشاء بنية سفلى قوية للطبع والنشر، واكتفت بالصحافة الحزبية، وقد كان بالإمكان أن تصبح الصحافة مدخلاً لتغير بنية الثقافة المكتوبة، ولكن إلى جانب تهميش الثقافة في الصحافة الوطنية، سادت حقيقة السياسي (بمعناه الحزبي) كمقدمة لكل حقيقة ثقافية، مما جعل الثقافي يخضع لرقابة السياسي، في مجتمع يعرف تخلف الثقافي عن السياسي.

لقد تحققت تبعية الثقافي للديني قديماً، وللسياسي حديثاً، كل منهما وضع حواجزه أمام الثقافة، وكل منهما ألغى بعدها المعرفي، وأسئلتها، وتاريخها. إن السياسي (بمعناه الحزبي) في هذا الموقف، لم يبدل هو الآخر قانون الرؤية إلى الحاضر والمستقبل، فهو لا يرى في الثقافة غير مسافته، وضيق المسافة زاد من تقليص دور الثقافة والمثقفين في الصراع الأيديولوجي ومفهوم الصراع الاجتماعي ـ التاريخي. ولعل ضيق المسافة هو التعبير عن مفهوم التحرر لدى السياسي، سواء من حيث مرتكزاته الاجتماعية للتحرر أو آفاقه التي لا تنتهي،

ولربما كان التساؤل عن نضج مشروع تاريخي للتحرر قد أصبح مطروحاً، لا وطنياً فقط، ولكن قومياً أيضاً.

لم ينتبه السياسي لتخلف التاريخ الثقافي عن التاريخ السياسي، وقد قاده تمجيده للممارسةالعملية وحدها إلى إهمال الصراع الأيديولوجي ومعه وضعية بنية الثقافة المكتوبة، فزاد في تهميشها، على مستوى عدم الاعتناء بالبنية السفلى للإنتاج المكتوب، من طبع ونشر أولاً، ثم على مستوى إخضاع الثقافي لرقابة السياسي فلم يسمح للخطاب الثقافي، وهو على هيئة القش، بغير تصريف خطابه السياسي.

هكذا استمر غياب بنية الثقافة المكتوبة، واستمرت سيادة الوعي التقليدي، لا في المؤسسات الرسمية بمفردها، ولكن في المؤسسات الوطنية والتقدمية أيضاً، هذه المؤسسات التي تؤمن وتعمل من أجل التحرر الاقتصادي والاجتماعي والسياسي، فيما تصمت عن التحرر الثقافي، بل إنها، وهي تهمشه أو تخضعه لرقابة وسلطة حقيقتها، تقف حاجزاً دون إنجازه بالسرعة المطلوبة، وهو حاجز تبدو مفعولاته في المجال الأدبي أقوى منها في المجال الفكري، وها نحن نرى المشروع الثقافي يتم خارج المؤسسات، داخل المغرب أو خارجه، وإحصائيات طبع الكتاب المغربي من 1929 إلى 1980 توضح ذلك. يقول عبد السلام التازي:

ومن خلال استقرائنا لمراكز النشر بالنسبة للمؤلفات الأدبية المكتوبة بالعربية نتبين:

- إن نسبة الكتب التي أصدرتها المطابع تصل إلى 41.63%.
- إن دور النشر لم تساهم إلا بنسبة 39.75%.
- إن الدولة تحملت مسؤولية نشر مؤلفات لا تتعدى نسبتها 4.08%.
- بينما نسبة 17.84% من المؤلفات نشرت خارج المغرب.

أما بالنسبة للأدب المكتوب باللغة الفرنسية فإن نسبة 69% منه قد نشرت خارج المغرب[39] والمطابع هنا تعني غالباً نشر المؤلفات على نفقة أصحابها[40].

يعتقد السياسي، الوطني والتقدمي، عن خطإ، إنه متقدم على الديني وأكثر تحرراً واستيعاباً منه لطبيعة ومهمات الممارسة الثقافية فيما هو الآخر مقيد بالوعي التقليدي، وغير فاطن إلى أن المشروع التاريخي للتحرر هو مشروع الكتلة التاريخية ذات المصلحة في التغيير، وإنتاج ثقافة هذه الكتلة شرط رئيس في عملية تحويل الوعي، وهذه، بطبيعة الحال، لا يمكنها أن تتقدم في حمولتها النظرية والإبداعية بغير توفر بنية الثقافة المكتوبة، لأنها المساعدة

(39) عبد السلام التازي، تراجم وأعمال المؤلفين الأدباء المغاربة المعاصرين، ص 32.

(40) المرجع السابق، ص 31.

وحدها على استيعاب المعرفة الإنسانية الأكثر تقدماً وتطوراً وتعقداً.

11 ـ ما تقدم يؤدي بنا إلى إقرار أن بنية الثقافة المكتوبة خضعت لسلطة الواحد كاسم. فهي التي تلغي ما يغاير الحقيقة الدينية كما حددتها الوقائع التاريخية في المذهب السني والعقيدة الأشعرية والفقه المالكي، وما يغاير الحقيقة السياسية كما حددتها نوعية الممارسة العلمية للقوى الوطنية والتقدمية.

وتعدد الواحد تجلّى في العصر الحديث، من خلال التنظيمات السياسية في مرحلة الحماية أو بعدها، ولكن هذا التعدد حمل لنا تعدد الواحد كإسم ولم يحقق الواحد كعدد، لأنه يتميز بخصيصتين:

(أ) السياسي يلغي التاريخي والثقافي. وهذه ليست ظاهرة مغربية سقطت فيها التجربة المغربية وحدها، بل ملاحظة في عموم الوطن العربي، فهذا صلاح عيسى يتحدث عن إلغاء السياسي للتاريخي في تاريخ مصر الحديث فيقول: «وليس ثمة جديد في الظاهرة ذاتها.. فالانطباع العام الذي سبق لنا ـ ولغيرنا ـ أن سجله، يقول بأن موقف الحركات السياسية العربية من التاريخ موقف ينبغي أن نأخذه بحذر، ذلك أن الحلقات المتتالية من محاولات البرجوازية العربية لتحقيق ثورتها قد نظرت بعين المقت والكراهية لما سبقها من حلقات، فهونت من شأنه أو لوثت تاريخه، أو أخضعته لدعاية مركزة ومكثفة تبغي اقتلاعه، وذلك خطر يتجاوز العلم والسياسة ليطرح قضية التكوين السياسي للمواطنين العرب، فلا نتيجة لكل تلك الحملات إلا أن يفقد هؤلاء المواطنون الثقة بتاريخهم، أن يتحول من واقع يمكن فهمه، إلى خرافة يصعب تصديقها»[41] ولا حاجة بنا لبذل مجهود كبير حتى نصادف إلغاء السياسي للتاريخي ماثلاً في حاضر المغرب، بل إن هذا الإلغاء، الذي شمل الثقافي وما يزال يشمله، متجسد في واقعنا الثقافي، من خلال سلطة الخطاب السياسي وانتشاريته في عموم المجالات المتصلة به، وتكفي مراجعة أولية للصحافة والمؤسسات الخاضعة للقوى الوطنية والتقدمية للتدليل على إلغاء السياسي للثقافي، وبالتالي لعدم تبدل قانون الواحدية الإسمية، وهو قانون القبيلة وقد تم تقعيده بالمفهوم المتعالي للواحدية الإسلامي.

(ب) تمسك التعدد بحقيقة الواحد كاسم، وهو ما يلغي الحقائق ويركز المفهوم المطلق للحقيقة، يعارض حتماً قانون المعرفة وأسئلتها من ناحية، ويعوق تطور ونمو بنية الثقافة المكتوبة كمهمة تاريخية من ناحية ثانية، والإنتاج الأدبي بصفة أخص من ناحية ثالثة، لأن تعقيد الدليل الأدبي لا يسمح باختزاله إلى الدليل اللغوي العادي، ومن ثم فإن تحولاته تتبع طرائق ما تزال سرية، وأول شرط لتطور وتقدم الدليل الأدبي هو ممارسة الإنتاج باستمرار، وهذا

(41) صلاح عيسى، البرجوازية المصرية، آفاق عربية، عدد 5، السنة السابعة، 1982، ص 4.

لا يتم بسهولة في وضعنا الثقافي.

إن هاتين الخصيصتين تسقطان الممارسة الثقافية في الحلقة الفارغة، وتبعدان الثقافي عن مكانه ومسافته اللامنتهية، والتعدد القائم في هذه الحالة على الإلغاء للآخر، والمتشبث، في التحليل الأخير، بالواحد كإسم، لا يساهم حتماً وفوراً في تغير بنية الثقافة المكتوبة التي لا يمكنها أن تتبلور خارج تاريخية بنيتها، والتعدد المقعد بهاتين الخصيصتين نفي لمبدإ التعدد وإثبات للواحدية الإسمية.

12 ـ حداثتنا الاجتماعية والسياسية والثقافية مترسخة في مجالنا المعرفي التقليدي، وما نزال قانعين ومقتنعين بالخطابة. إن ممارسة الكتابة والاستمرار فيها كفعل تـاريخي، وتقليد حياتي، واختيار تعبيري ليست ممكنة في شرائط بنية الثقافة المكتوبة في المغرب الحاضر، وإنجاز هذه الضرورة، بما هي تاريخية، لا يمكن أن نعتبره إلا إنجازاً تاريخياً تقدمياً، بغض النظر عن محمولات هذه البنية، لأن النقيض لا يولد إلا من الأطروحة، ووجود ثقافة جديدة لا يتم إلا من داخل الثقافة القديمة وخارجها في آن. فتطوير الصراع الأيـديولـوجي والبحث المعرفي، وتعميق الأسئلة، كل هذا رهين بتماسك بنية الثقافة المكتوبة في المغرب. وإذا كان المشرق يستطيع بسلطة تقدم تاريخه الثقافي، وسلطة سعة النشر والتوزيع والدعاية، أن يدفع بهذا التماسك نحو الحضور، وكانت المبادرات خارج المؤسسـات في المغرب تسير في هذا الاتجاه أيضاً، فإن الضمانة الأولى الرئيسة لتحول بنية الثقافة المكتوبة من حالتها المتخلفة إلى حالة متقدمة هي وعي جميع الفصائل الوطنية والتقدمية داخل المغرب بأهمية فسخ سلطة تبعية الثقافي للسياسي، والعمل جماعياً، دون إغفال أو تهميش الصراع الديمقراطي، على إنجاز هذا المشروع التاريخي.

إنه الواحد الذي يحتاج لتحويل من صيغته المتعالية إلى صيغته التاريخية، من اسميته إلى عدديته، فالمشروع الثقافي، وضمنه تطوير وتقدم بنية الثقافة المكتوبة، يحتمي بتعددية الواحد، ومهما كانت صعوبة نقد المتعاليات، وهي مترسخة في وعينا ولا وعينا، فإن الشروع فيه مسألة مستعجلة.

تأسيس بنية الثقافة المكتوبة، باعتمادها تعددية الواحد، ليس إلغاء لبنية الثقافة الشفوية، ولا غيرها من بنيات التعبير الثقافي، والتركيز على المغرب هنا لا ينفي غيره من الأقطار العربية، لأن تكامل وتقدم الثقافة العربية يكمنان في تكامل وتقدم الأسئلة والأجوبة، وتعددية الواحد ضرورة عربية.

الشعر المغربي الحديث والقراءة العاشقة(*)

في إطار هذه المائدة المستديرة حول «تعدد الكتابات الأدبية المغربية» اقترح عليكم الحديث عن تجربتي الشخصية من خلال تجربة الشعر المغربي الحديث باللغة العربية. أتبنى هـذا المسلك ، رغم أنه محفوفٌ بمخاطر تهميش التجربة الشخصية الهشة في فرديتها ، لصالح التجربة الجماعية . ولربما وجدتُ لهذه المقاربة حجة ، وهي ان الشعر المغربي الحديث باللغة العربية ما يزال في جملته غير معروف في فرنسا .

وارجو أن أساهم ، بهذه المداخلة ، في الحوار الذي يتبلور الآن ، بمناسبة هذا اللقاء ، حول مجالٍ كان باستمرار مكان تماسٍّ وجدلٍ بين الشعوب والحضارات ، هـو مجال الفن والادب .

إلّا أنَّ الحـوار يـتطلب سفـراً نحو الآخـر لتبـادل الـرؤيـات حـول المصيـر الفـردي والجماعي . والسفر هنا ، في الحالة المحددة التي تجمع بيْنَنا ، يـظل رمزيـاً ، له شكـل الانتقال من لغة إلى أخرى . ولا يشترط هذا الانتقال انفصالاً ـ مستحيلاً ـ عن اللغة الأُم ، بقدر ما يدعو الاعتراف بكائن مختلف عنا في جغرافيةٍ وتاريخٍ لهما إيقاعاتهما الغريبـة عن تقاليدنا .

يتجذر الشعر المغربي الحديث بـاللغة العـربية ، في أقصى نـداءات الصحراء التي نسميها عادة بالشعر الجاهلي ، حيث كان الشاعر العربي يتمطى ناقته أو فرسه راحلا مع القبيلة أو بمفرده من واحة الى واحة ، والجذور البعيدة هنا ، هي مفهوم الشعر عند العرب ، إضافة

(*) تمت المساهمة بهذه الكلمة في المائدة المستديرة ، إلى جانب «عبد الكبير الخطيبي» و«عبـد اللطيف اللعبي» ، حول موضوع «تعدد الكتابات الأدبية في المغرب» بمناسبة المهرجان الـذي خصصته مـدينة «غرونبل» الفرنسية في شهر ايار 1985 للثقافة المغربية .

نشرت المساهمة في مجلة الحرية، في تاريخ 10 - 11 - 1985 .

إلى اللغة التي ما تزال تحافظ على أصوليتها عبر أطراف العالم العربي .

غير أن هذه المسلمة الأولية تحجب عنا طبيعة الشعر المغربي الحديث لأن الانتماء لام واحدة هي اللغة العربية، والاندماج في الشعرية العربية غير كافيين. لقد تركت العهود السحيقة، والمسافات المتباعدة، والأوضاع الاجتماعية والسياسية المتباينة آثارها على جسد الشعر المغربي، ومن الطبيعي أن تكون خصيصة هذا الجسد بارزة عبر مسار طويل، وهي ما تزال تتكلم في النص الشعري الحديث.

3

منذ أواسط العشرينات أدركت الشبيبة المغربية أن النموذج الشعري التقليدي السائد هو شعر بعيد عنها ، وقد جعلت منه فترة ما يسمى عادة بـ «الانحطاط» مجرد قوالب عروضية وتراكيب لغوية فارغة من كل تجربة انسانية ، لها صيحة الابداع ، ومسافة الحرية ، ولذلك اتجهت هذه الشبيبة نحو البحث عن لغة أخرى ، وعن سمة جديدة لهذا الفعل اللغوي الفريد ، يتجاوب مع مد «النهضة الشعرية العربية في المشرق ، ويدخل في مغامراته الأولى لاعادة صياغة الرؤية إلى الوجود والموجودات ، واستبطان الحساسية الآخذة في التبلور بفعل التبدلات التي أصبحت تشرط النسيج المغربي اجتماعياً وسياسياً وتاريخياً . وأبرز هذه التبدلات بداية استقرار السيطرة الاستعمارية على المغرب وخاصة بعد استسلام عبد الكريم الخطابي ، زعيم المقاومة المغربية بجبال الريف في الشمال سنة 1925.

كانت الشبيبة الطلابية الوافدة آنذاك من جميع أنحاء المغرب على مدينة فاس تتحلق حول نافورة جامع «القرويين» لتقرأ الشعر المهاجر إليها من المشرق ، وتتبادل الرأي في مجهول المغامرة الشعرية ، إلى جانب انشغالها بنتائج حرب الريف على وضع المغرب والمغاربة ، ومن ثم امتزج التجديد الشعري بالإنخراط في الفعل التحرري ، فكان علال الفاسي أحد عناصر الحركة الوطنية ، ثم زعيمها فيما بعد ، إلى جانب كونه شاعرا يستوحي باستمرار نموذج الشاعر العربي القديم الذي غنى للبطولة، وقطف صوره الشعرية من مجازات الصحراء ، وعلال الفاسي أحد أفراد كوكبة شعرية نذكر من بينها أيضاً كلا من المختار السوسي وعبد الله كنون ومحمد بن ابراهيم كرموز شعرية برزت في هذه الفترة ، ثم ذهب كل منها ، بعد ذلك ، في إتجاه لا يشبه الآخر .

ومع الحرب العالمية الثانية تبدت حدود هذه التجربة الشعرية ، وهي التي كانت تعتمد البوح ، والإنشاد ، والتوجه المباشر نحو القارىء الذي هو مستمع بالأساس ، فكان الجواب الرومانسي ، رغم حياته أكثر قدرة على ما يرسخ صورة مجتمع جديد ، يعاني من قسوة الاحتلال الاستعماري وضغط التقاليد الشعرية ، فيما هو يتوق لتبني معالم الحرية وأسس

الإندماج في نهضة الشرق ، التي كانت مصر نموذجها العربي ، وترقي الغرب ، مستوحياً ، هذه المرة نماذج شعرية أوروبية مترجمة إلى العربية خاصة لشعراء مثل فيكتور هيجو ولامارتين، وشيلي كيتس، وغوته وبوشكين.

إن وعد الاستقلال لم يتحقق ، كما أن تقديم وثيقة المطالبة بالاستقلال من طرف الوطنيين المغاربة كانت الاعتقالات والمنافي والإعدام جوابها وهذان من أبرز ما شجع جيل الأربعينات على الإنكفاء والإنصات لعتمة الدواخل . وهكذا انبثقت جماعة من الشعراء المغاربة يمثلها كل من عبد المجيد بن جلون ، وعبد الكريم بنثابت ، ومحمد الحلوي ، وعبد القادر حسن ، ثم اتسعت فيما بعد لتشمل محمد الصباغ ، وعبد القادر المقدم ومحمد السرغيني . وهذه الأسماء ، باختلاف الأعمار والأساليب ، ولدت مناخاً شعرياً ، له الأنين والهمس والغربة ، والمناجاة . . . أي هذا السياج العاطفي الذي يجعل من الرومانسيين عائلة واحدة .

لقد بدا الاندماج في الحركة الرومانسية العربية واضحاً لدى هذا الجيل الذي اتسعت أمكنة تواجده ، في كل من تطوان والعرائش وطنجة وفاس والرباط ومراكش ، كما حقق تواصلا بينه عبر المجلات والصحف التي كانت تصدر في كل من تطوان والعرائش والرباط على الخصوص ، وهو ما منحه حماية من القدماء ، ووحد لغته وفضاءه الشعريين في إشراقات صور الحبيبة والطبيعة والوطن .

في عز السنوات الأولى من الاستقلال (بعد 1956) أعلن الشعر عن ضرورة التجديد من أفق آخر هو اعتماد الواقع اليومي ، الاجتماعي ـ السياسي كمنطلق لتصور لا يسالم القوالب الشعرية التقليدية والرومانسية مفيداً من التحولات الشعرية في المشرق العربي وهي تؤسس للحرية الشعرية فضاءها الكوني ، خارجة بذلك على ضوابط العروض التقليدي ، والبنية السائدة للقصيدة العربية . إن هذا الجيل عرف اتصالاً أ ـع بالشعر الإنساني ، في كل من أوروبا وأمريكا وروسيا. وقد كان للشعر الحر تأثير كبير عليه ، ومن ثم نلاحظ في هذه الفترة عدداً من القصائد الشعرية التي تتخلى عن اتباع النمط ، والشروع في مغامرة بناء قصيدة تبحث عن نموذج لها في المستقبل لا في الماضي .

هذا التجديد هو الذي سيعثر على نماذجه المتميزة مع أواسط الستينات من خلال قصائد أحمد المجاطي ، ومحمد السرغيني ، ومحمد الخمار ومحمد الميموني ، وأحمد الجوماري ، وعبد الكريم الطبال . فهؤلاء الشعراء أصبحوا قريبين من صدى المغاربة ، الذين وجدوا أنفسهم في متاه الاختبارات ، وتوالي مشاهد الأخفاق ، كما أن المعرفة الشعرية لدى هذه المجموعة مكنتهم ، رغم تفاوتها ، من ترسيخ قصيدة مغربية نلمس فيها جرأة التجريب ،

واقتحام الحدود ، وافتتاح غرابة اللغة ، أي الشروع في ضرورة إعلان الإنتماء للحداثة الشعرية ، وهذا من بين ما ولد انفصالاً ، نسبياً، بين الشاعر والقارىء ، على أن هذا الإنفصال الضروري هو الذي سمح بممارسة حق رؤية شعرية مغايرة في الوجود.

وتكون السبعينات فترة اتساع وتنوع التجارب الشعرية ، وهي الابعد مغامرة . تكاثر عدد الشعراء الشباب ، وانطلق البحث عن خصوصية القصيدة المغربية ، ضمن القصيدة العربية ، بذائقة نقدية مرة ، وباحتضان دم وحيد مرة أخرى . هنا أيضاً نلتقي بجيل يحتمي بالرفض ، والألق، والمهاوي السحيقة ، لكأنَّ فترة السبعينات تحولت إلى نار مقدسة توقدها الشبيبة في أعضاء الكلمات، فتتأتى القصيدة بحثاً مستمراً عن أشكال لا مستقر لها. وها نحن الآن نستطيع إدراك الأثر الذي حفرته قصيدة السبعينات في جسد الشعر المغربي الحديث بعنف المساءلة، وانتهاج طرائق غير مألوفة في التصورات الشعرية السائدة.

لهذا الجيل أنتمي ، وإحساسنا بالإنضغاط بين التقليد الشعري العربي ، وعدم التمكن من حرية اختراق الحلم الشعري ، هو ما وحَّد لغة التدمير فينا ، لكأن كل واحد منا كان يختزن طاقة الأجيال الشعرية السابقة عليه وهو يختلي ، في طقوس الكتابة ، بنسكية الباحث عن كلماته الأولى .

4

إن تجربة الشعر المغربي الحديث تنضح بدمها الشخصي ، لأن ضغط التقليد الشعري ، بما هو متجذر عبر تاريخ طويل له منابعه في صحراء الجزيرة العربية منذ العصر الجاهلي عرف ، دوماً ، في سياقة المغربي المعقد ، كيف يترك الشعر المغربي خارج الشعر . وما تلك المظاهر التي نلاحظها عبر امتداد تاريخنا الشعري الحديث ، من خشية الخروج على القواعد والتصورات التقليدية ، وانقطاع الكتاب عن الكتابة وهم في توهج الشباب وتبعية الشعري للسياسي ، وتجنب الصراع النظري حول الشعر ، ووظيفته ، ومساره ، ومستقبله سوى تأكيد على ضغط التقليد . ومن ثم فإن التجديد الشعري الذي اخترق الزمن المغربي الحديث ، قبل السبعينات ، كان يعثر على حجته في حركة التحديث العربية في المشرق ، وعليها كان يستند في إقرار اختياره ، وهذا لم يكن كافياً فالشعر المغربي ، في هذه الحالة ، لم يكن إلا صدى يفتقد إبدال القانون القديم الذي حكم علاقة الشعر المغربي بالشعر المشرقي ، وهي التي لخصها الصاحب بن عباد في استشهاد قرآني . «بضاعتنا ردت إلينا» ونحن نعلم اليوم أن هذا الحكم لا يصدق على كل الشعر المغربي ـ الأندلسي في القديم ، وخاصة الموشحات ، ولكن خضوع الشعر المغربي الحديث لسلطة التقليد لم يكن متناسباً مع احتجاجه كضرورة ملحة لكل فعل إبداعي مندمج في المسار العام الذي يحدد

الحقل الابداعي .

ولا شك أن الشعر المغربي الحديث يلتقي في هذا الوضع مع شعر بلدان المغرب العربي ، وما يمكن تسميته بالمحيط الشعري العربي ، حيثما وجد في مشرق العالم العربي أو مغربه ، وهو وضع تشرطه عوامل ثقافية ـ لغوية ، كما تشرطه عوامل اجتماعية ـ تاريخية ، لم ينج منه إلا شعراء نادرون ، وفي طليعتهم الشاعر التونسي الكبير أبو القاسم الشابي .

إن ما أصبح عليه الوضع الشعري في مغرب السبعينات يكاد يكون قلباً لهذا القانون ، لما لعبه الشعر المغربي باللغة الفرنسية ، والتفاعل الخصيب بين جيل السبعينات والشعر الانساني ، في جهات العالم الأربع ، عن طريق اللغة الفرنسية خصوصاً وللمستوى الثقافي المتقدم لهذا الجيل الذي حصل على مستوى علمي أرقى ، ولاتساع وعمق الاتصال المباشر بين شعراء المشرق ، كأدونيس ، ومحمود درويش ، وسعدي يوسف ، وعبد الوهاب البياتي ، وشعراء المغرب في الفترة ذاتها هذه العوامل ، من بين العوامل المنشبكة التي أعطت للقصيدة فضاء حريتها . ومن ثم كفت التجربة الشعرية لدي ، كما لدى أصدقائي ، عن أن تكون محصورة في وطنية عمياء تخشى أفقها الإنساني .

5

كانت التقاليد الشعرية القديمة تفرض على الشاعر المغربي إلقاء قصائده في المجالس الخاصة بالفئات العليا بالمجتمع وفي مقدمتها الملوك والوزراء . ومع ظهور الحركة الوطنية المغربية أخذ الشعر موقعاً آخر في المحافل والمهرجانات السياسية والأدبية ، وهذا استمرار للتقاليد الشعرية القديمة المعتمدة على الإنشاد . على أن العصر الحديث لم يعط الشاعر المغربي إمكانيات أوسع للاتصال بالجمهور ، فالمهرجانات الشعرية نادرة ، وأهمها تلك التي تقوم بها جمعية «المعتمد ابن عباد» في مدينة الشاون المعلقة بين جبال الريف ، والمزهوة بمائها وأشجارها وحجرها المسنن . لكن هذه المهرجانات ابتدأت فقط سنة 1965 ثم توقفت سنة 1969 وعاودت المحاولة سنة 1983 فكان منعها من طرف السلطة المحلية وفي مارس من هذه السنة (85) انعقد المهرجان في جونفسي يطبعه القلق الكبير الذي أصبح يحس به شعراء السبعينات والثمانينات إزاء القضايا المتراكمة والأسئلة الملحاحة التي لا تجد المجال الطبيعي لتبلورها والبحث فيها .

أما طبع الدواوين فهو حديث أيضاً ، مؤرخ بسنة 1936 ، وفي سنة 1937 صدر الديوان الأول لمحمد مكوار هذا الشاعر الذي قام في بداية الخمسينات بجمع نسخ ديوانه وإحراقها . وعدد الدواوين الصادرة إلى الآن في المغرب لا يصل إلى 120 ، وهو عدد ضئيل إلا أن الإحصاء لا يقدم لنا كل شيء لذلك نقول بأن نسبة 85% من هذه الدواوين صدرت منذ 1970

إلى الآن ، وأغلبها مطبوع على نفقة الشعراء كما أن الموزعين المغاربة لم يبدأوا يحفلون بهذه الدواوين ، بل بالادب المغربي ، إلا مع السنوات الأخيرة ، والنادر هو الذي استطاع الظفر بالطبع خارج المغرب ، في بيروت أو بغداد أو دمشق . ولذلك فإن ما هو معروف من شعر مغربي خارج المغرب يتجسد عبر المجلات العربية . أما النشر في المغرب فكان باستمرار يتم عبر الصحف والمجلات الثقافية المحصورة .

6

قد يرى البعض في العلاقة الشعرية بين المشرق والمغرب نموذج العلاقة بين اسبانيا وأمريكا اللاتينية ، أو بين فرنسا والمناطق الكاتبة بالفرنسية ، في إفريقيا على الخصوص ، ومع ذلك فإن هذه المقارنة الممكنة ، والمفيدة في تقريبنا من وضعية الشعر المغربي ، غير سليمة في كليتها ، لأن التاريخ حاضر هنا بصيغة أخرى . ويساعدنا التحقيب والتصنيف السابقان على لمس جملة من القضايا الأخرى وفي مقدمتها الإنتقال من الإنشاد إلى الكتابة ، ومن الدارجة المغربية إلى اللغة العربية ، فالحالة الأولى مشتركة بين حركات التجديد في الشعر العربي الحديث ، ولم يكن المغرب يقدم جواباً ، بقدر ما كان يستوحي الجواب العربي من المشرق ليعيد انتاجه في المغرب ، وعادة ما كان الشعراء العرب في المشرق يبحثون عن الجواب في الحداثة الشعرية الغربية ، ولذلك نقول بأن الشعر المغربي بالعربية ظل بعيداً ثقافياً عن أوروبا رغم أن المغرب قريب منها جغرافياً ، أما الحالة الثانية فهي أن الملحون كان يشكل التيار الغالب للشعر المغربي القديم ، وهو الشعر المكتوب بالدارجة المغربية ، وقد كان على الشعر باللغة العربية أن يستوعب هذه الوضعية التاريخية ، فينتقل الشعر إلى اللغة المشتركة ، ولربما كانت هذه الوضعية غير مفكر فيها إلى الآن ، ولكنها تمارس فعلاً في اللاوعي الجماعي .

لقد أشرت من قبل إلى أن الشاعر المغربي في العصر الحديث حدد للنص الشعري استراتيجية جديدة ، وهي إعطاء معنى تاريخي ـ اجتماعي للممارسة الشعرية ، بعد أن جعلت منها التقاليد منذ القرن الثاني والثالث عشر مجرد قوالب عروضية وتراكيب لغوية لا تعتمد على أي تجربة إنسانية ، ولكن هذا المسعى سيجد صيغته المثلى في دعوة سارتر للالتزام ، بعد 1956 في المغرب ، وقد أصبح جلياً أن الشاعر المغربي الحديث لم يتبين هذه الدعوة من غير معاناة على مستوى البناء النصي ، وهذا ما عكس باستمرار لحظات المد والجزر ، لحظات الاستجابة للجمهور الذي يلح على الموقف السياسي الرافض لمتاهات الاختيارات التي عانى منها المغاربة ، بعد الاستقلال ، وبين الإنصات للفعل الشعري ذاته كفعل للشمول ، يكون الصراع الاجتماعي متضمناً داخل «قبيلة الكلمات» . وقد عاشت الأجيال المتعاقبة الرحيل بين

هذين الحدين بقلق مأساوي ، ولم يتدخل النقد في توضيح الحدود ، أو مرافقة كل من الشعر والجمهور في مسارهما الذي يتطلبه التفاعل .

إن الشعر المغربي الحديث بحاجة لقراءة عاشقة ، بعد أن حاصرته الشرائط النقدية والثقافية العامة بسلطة قضائية وبمحاكم تفتيش لا تفعل شيئاً غير إبدال أقنعتها . فمستقبل الشعر والشاعر المغربيين باللغة العربية رهين برفع الموانع المتعددة التي تحول دون انغراسه في أعماق التربة المغربية وإذا كانت الموانع تكشف عن طرق أخرى فإن هذه الطرق ليست آمنة في جميع الأحوال ولن أبالغ إذا أشرت هنا إلى أن الشاعر المغربي الحديث ، بالعربية على الخصوص ، يكاد لا يعرف وضعه الاجتماعي ، الذي كان بينا في المجتمع التقليدي ، كما أنه لم يعد متأكداً من أن الممارسة الشعرية هي انتماء فوري لسياق بلورة رؤية فاعلة في تجاويات ظروف الراهن المغربي .

لقد عانيت ، كما عانى أصدقائي ، من هذا الفضاء المغلق الذي يرغمنا في كل لحظة على الرؤية إلى الكتابة الشعرية كممارسة مجنونة لا تفضي في النهاية إلا لاحتباس الصوت . كان التقليد يمنع عنا الحوار مع التجربة الإنسانية ، وفي الوقت نفسه الحوار مع موروثنا . وهذا مظهر للإنضغاط الذي ضاقت به ألياف جسدنا المنهوش . إن انفجار الخط المغربي في بعض التجارب النصية التي انجزتها إلى جانب صديقي عبد الله راجع وأحمد بلبداوي واجهه استمرار صيغ الكبت من طرف جملة من الدراسات النقدية ، وكثيراً ما أعلنا أن الخط المغربي تملك شعبي قبل أن يكون إمضاءً سلطوياً . ولكن مَن يمكن أن يقاسم الجسد انفجارات الكتابة؟ ومن يستطيع تقبل أن تجربتنا الشعرية هي بالأساس سؤال للغة والتأمل فيها فيما هي تتأمل انشطار عالم يتشظى من حولها .

لست متفائلاً ولا متشائماً ، بل أتساءل : هل يستطيع الشاعر بمفرده تجاوز الموانع التي أعلنت عن الطرق المسدودة لكل من سبقوه ؟ هل مستقبل الشعر والشاعر المغربيين بالعربية هو على غير نموذجه في الماضي؟ كيف يمكن لمجتمع تقليدي أن ينفتح على عذابات كتابة تحتمي بعتمتها وضوئها في آن ؟

إن الشعر العظيم لا يولد في كل لحظة ، والشاعر لا يمارس بطولة أو شهادة ، وحيداً يصاحب ليل القصيدة ، يسير بين الأعشاب الوحشية ، والكواكب السرية ، والحجارة السعيدة ، فلربما يعثر يوماً على ضوء ينفجر فجأة من أنحاء ماء أو تراب . وحيداً ، وهو يبصر عائلة الشعراء بكل اللغات ، تشير إلى نار الخلق ، ولكن : كيف يجرؤ الشاعر المغربي بالعربية على أن يحدق في كلمات لها المحو والنسيان والنقصان ، كلمات لا تشبه الكلمات؟

في الحداثة الشعرية العربية

غزو الاستثنائي في الشعر العربي الحديث(*)

عادة ما يضع مؤرخو الشعر العربي الحديث نهاية الأربعينات أو أواسط الخمسينات (لكل معياره) بدايةً للحداثة . ولكن حدود المؤرخ غالباً ما ترى الى الداخل في خارجيته ، وتنسى أن تاريخ النص متاه.وهجرة لا يخضعان لقواعد عرفت كيف تتقن نسيانها . ومن غير مباهاة في تبسيط ممارسة حفريات النص أو الانسياق وراء تمجيد الأصل ، نتذكر على الأقل جبران خليل جبران ، الذي جسّدَن حالة الغزو الضروري لزمن شعري ينفصل عن طقوس الشعـ التقليدي السائد منذ نهاية القرن التاسع عشر عبر عموم العالم العربي تقريباً .

لا نتغيا ، هنا تـأريخاً . فـالفعل الشعـري يتنكر لمصـطلح التاريخ المتداول بين أهـل الاختصاص ، ولربما أيضاً بين من يعفيهم التاريخ من رحيل لا مبتدأ له ولا نهاية . وذكر اسم جبران ، بهذا المعنى ، حفر لأثر يشتغل في كل نص شعري عربي حديث ، بالمـوافقة أو الإنكار ، ذلك ان جبران جعل من الشعر فعلا شموليا يلغي الحدود بين الشعر والنثر ، بين الشعر والسرد ، بين الخيال والفكر ، بين الغنائي والملحمي ، باختصار اعطى للشعر حق عبور اللغات والاجناس الأدبية ، باحثاً عن ذلك الذي يجعل من الشعر لغة الاستثناء ، نكاد نلمسه ولا نعرف كيف نسميه .

وفي غياب تعبير دقيق نقول : كان على جبران أن ينتظر الخمسينات ليأخذ مشروع الحداثة الشعرية في تأسيس لحظة شعرية تكتسح الثوابت . مات جبران سنة 1931 ، بعد أن كتب أورع عمل.له باللغة الانجليزية ، اقصد كتاب «النبي» وعلامة الاستثنائي التي كان يرصدها ، منذ 1905 ، شرعت في مباشرة علنيتها في الخمسينيات.

لا نقصد من هذا التذكير اختزال فعل شعر الحداثة في أساسيات الممارسة الجبرانية . فقراءة العلاقة بين جبران وشعر الحداثة يتجنب تغييب حالة شعرية لها نموذجها الشخصي ، بما هو متعدد ومتبدل في آن. وها نحن نكاد نشرف على التسعينيات وأمامنا تجربة تعلمت لعبة

(*) نص الورقة المقدمة في لقاء الشعر العربي والفرنسي ـ غرونوبل/ مراكش ، نوفمبر 1986 .

اعادة بناء نص شعري عربي ، يندمج في حداثة كونية ، ولا يكف في الوقت ذاته عن ترتيب أشجار النسب ، ورجّ الحدود من غير أن يتخلى عن ماء شهوة اللغة ، وشبق الايقاع العضوي .

يتجلى شعر الحداثة العربية في صيغة مختبر . بهذه الصيغة تأسّست الحداثة . لم يعد الشعر العربي مستسلماً لنمط أوّلي ، أو للغة مشتركة ، فالسياب أو ادونيس أو يوسف الخال أو خليل حاوي أو صلاح عبد الصبور أو البياتي أو محمود درويش أو سعدي يوسف ، حتى نقتصر على اسماء تبدو لنا ممثلة لابتداء اللحظة وامتدادها ، يشكلون جميعهم ممارسات تتناغم في غزو الاستثنائي ، وكل ممارسة تسافر الى حيث عتمة الكتابة فَرْدية ، يهيئها بطلان الذاكرة ، أي النمطي والمشترك ، كما كان عليه الأمر في الشعر التقليدي .

ولا ريب أن لهذا المختبر تجاوباته على مستوى الشعر الحديث ، في جميع اللغات والبلدان التي عبرت تجربة الحداثة ، وتظل الثورة الشعرية في أوروبا والكنوز الشعرية العربية القديمة ، مبعثاً لظهور تجربة المختبر في الكتابة الشعرية العربية الحديثة . لم يكن هذا سهلاً ، وهو أيضاً غير مستقر ، فالعلاقة بالشعر الأوروبي ، منذ إدغار آلان بُو وبودلير ، أفضت أحيانا الى تقديس النموذج الغربي وتقديمه كمعيار لاعادة تصنيف السلالات الشعرية العربية القديمة ، فضلاً عمّا اندفعت فيه نصوص ، ان لم نقل ممارسات ، من صوغ النص في ضوء «حقيقة» النص الأوروبي ، ينضاف إلى ذلك أن حفريات الصمت التي مارسها بعض الشعراء على الشعر والكتابة العربية القديمين تحملت هي الأخرى تهمة الخروج على الاجماع الشعري ، أي على ما أراد التقليديون أن يجعلوا منه نموذجاً طاهراً بجلال مُقدّسِه ورسوخ نمطيته . وهكذا عانى مختبر الحداثة الشعرية العربية من ضغوط المُهَيْمِن أوروبياً والمُهَيْمِن عربيا ، تحكمه شرائط سيادة التقليد وخشية المغامرة كمنتج للمفاجىء والسري والمدهش ، كمفتتح للمناقض والخارج على أعراف قواعد لعبة وظَّفَهَا السائدُ في إنتاج الخطابة ، وهي التي كانت قديماً قالب الكلام الشعري .

لم يكن هيّناً لأن الشعر العربي الحديث سَلِيلُ تقاليد شعرية باذخة ، لا يمكن مقارنتها (وبصعوبة) الا بالامبراطوريات الشعرية الصينية واليابانية ، وقد لا يقبل غير العربي بمثل هذا القول ، ما دام الشعر العربي القديم ، بمختلف ممارساته ، في الشعر الجاهلي ، أو العباسي أو الأندلسي ، أو الكتابة الصوفية ، مجهولاً خارج العالم العربي ، ولا مجازفة في اعتباره شبه مجهول داخل العالم العربي أيضاً . إن تقاليد على هذا النحو ، ذات وشيجة لا محالة مع النص المقدس ، القرآن ، تتمتّع على محْو سلطتها ، بالنص وفي النص ، أكَانتْ قوةُ المحوِ قادمة من الشمال أم من داخلها . ولم يكن بُدٌّ من الجهر بالمغامرة ، مغامرة إعادة ترتيب شجرة النسب ، داخل الشعر العربي القديم وخارجه ، الشعر الأوروبي الحديث .

إنها حالة الصدمة المُضَاعفة ، فالمنسي والمكبوت والمُحرَّمُ في الممارسة النصية العربية القديمة تحاور الغريبَ والمجهولَ في الممارسة النصية الأوروبية الحديثة، وهما معاً يدمران نموذجَ شعرِ الخطابة ، وينزعان شيئاً فشيئاً نحو نهْشِ الغنائية الرتيبة .

وطبيعي ، بعد هذا ، أن يتضح برنامجٌ شعري جديدٌ هو غزو الاستثنائي يخترق اللغةَ ليسكنها . واللغة العربية تعني ، في شعر الحداثة ، عبورَ اللغات ، العربية وغير العربية ، قديمِها وحديثِها ، المدوَّنِ منها والمحْكيِّ ، يتقصّده الشاعرُ فيما هو يتقصّد تبديل الرؤية إلى الوجود والموجودات ، والحساسية بما يسكننا ويحيط بنا .

إن برنامجاً كهذا جعل القصيدة منقادة نحو عتمة ليلها ، تعبر اللغاتِ كما تعبر السلالاتِ الشعرية ، تهتدي بالحفر في سراديب الإيقاع ثم الإيقاع ، شريطة أن نفهم الإيقاع في معناه الاستعاري ، حيث كل عنصر يتدخل لإيقاظ الوشوشات المتخفية ، والسفرِ الوحيد في ليل دم شخصيٍ يعرف بياض الورقةِ وسواد الأدلّة اللغوية كيف يتبادلان غوايةَ بعضهما بعضاً حتى يكونَ الاحتفالُ الكونيُّ متسرباً فمُتهجِّجاً في أعْضَاءِ الكلمات وَبِهَا ، وحتى تصبح القصيدة المفردة مأهُولةً بالايقاع العضوي للذين ماتُوا والذين لم يمُوتُوا بعدُ ، مُختَرِقِينَ نشيدَ صحراء يتحدَّر من بعيد ، مِنْ هناك ، حيث كانَ الشعراءُ يركبون راحِلَتهم ويمضُون في ليل القصيدة نحو ابتهاجٍ وجودي له نشوة الاستمتاع بفضاءٍ فيه تتزوَّجُ النجومُ الحصَى ، والجسدُ بماء الغناءِ يحْيَا .

وليسَ الدمُ الشخصيُّ للشعر العربي الحديث غير هذا الجرح المحمول على الجسد شارةً، له الغيابُ ، البعدُ ، الحصارُ ، وصرامةُ العنف اليومي ، فردياً وجماعياً . هذا الدم المسكوتُ عنه هو المتكلم وحده في نصٍّ لا يهادن ولا يستسلم . أن يأتي من العراق أو فلسطين أو مصر أو سوريا أو البحرين أو المغرب أو لبنان فهو من فعل الغَزْوِ يأتِي ، تنشقُّ الكلمات على أخواتها ، ومتاهُ الكتابة مسارٌ مُخْتَارٌ . لا نهاية للنشيد ولا نهاية لتجاوبات بذْخٍ شعري كتمَتِ العصورُ سرَّ نحْتِهِ قطعةً رنينُها يمحو الأصول .

شِعرٌ وحيد . تُلْقِي به المقدساتُ القديمةُ والحديثةُ في ناحية مَّا من الجنون أو الهذيان أو المدنَّس ، لا فرق . على أرضـه أو مكان آخـر ، لا فرق . تُنسِّقُ لـه قوانينُ بـلاده ما يليق بالزندقة، ومَارتيلُ على أبواب أوروبا ما يَزَال مِطْرَقَةً. لذلك كان ويكون في سفره غازياً أفقَ الاستثنائي : أن يحُل الكونيُّ المتعددُ في رعْشـةِ الكلماتِ ، في إيقـاعٍ يستدعي الأصـولَ لتجاوبـاتِها ، ببساطةٍ ، لانشقاقِها ونقصانِها .

النص الغائب في شعر أحمد شوقي(*)
القراءة والوعي

1-1 هي ذكرى أحمد شوقي ، فيها نتوقف قليلاً ونعود إليه ، نستحضره كما نستحضر الموتى . لماذا نعود إليه؟ كيف تتم هذه العودة ؟ هل يمكن أن ينسى صمته ويكلمنا ، أسئلة تستوجب الطرح ، ونحن نتهيأ لاحتفال طقوسي ، له سماته الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية ، وربما كانت له يقظته الشعرية مع مدارات قضايا الشعر والشعرية في العالم العربي المعاصر ، بل مع ما يرافق هذه القضايا من اختيارات في إعادة قراءة الماضي والمستقبل، مشروطة بمواصفات الاستعباد أو التحرر .

لسان الموتى هو الصوت المختفي بين أصوات الأحياء ، لا تضيع آثاره ، ولا تمحى فجأة . إنه استمرار الماضي في تعاقب الأزمنة ، لا في دَوَرَانها .

2-1 وفئات تذهب إلى شوقي لتستحضره . هذا ما لا ننتبه إليه دوماً . عادة ما تُختزل الفئات إلى فئة ، والفئة إلى الواحد المتكلم به ، فتضيع السمات ، وينتهي الاحتفال .

وليس الذهاب إلى شوقي مؤرخاً بهذا الاحتفال . فللإعادة قراءة شعرِ شوقي تاريخها الذي يستمد لحمته من الواقع ، والتحولاتِ التي عرفها العالم العربي الحديث ، سواء أكانت تحولات أدبية ـ ثقافية ، أم تحولات اجتماعية ـ تاريخية . ولا شك في أن هذا التاريخ يحتاج هو الآخر إلى تأمل يعلن انفصاله عن الوصف والتوثيق ، فيما لا يستغنى عنهما ، لأن تاريخ إعادة قراءة شوقي محمل بدلالات تستوعب أسئلتنا الشعرية وخارج الشعرية .

ذهابنا اليوم إلى شوقي ، إذاً ، حلقة في تاريخ إعادة القراءة . كل منا يفتحها أو يغلقها ، تبعاً لمرمى العين في نسج تصورات نظرية أو اختيارات يكون فيها الشعر صديقاً أو طريقاً .

3-1 ذهاب الفئات ، ذهاب الاختلاف . وفي الوقت نفسه يعين هذا الخطاب مكانه ،

(*) نص الدراسة المقدمة في القاهرة بمناسبة الاحتفال بذكرى حافظ وشوقي ، سنة 1982 ، ونشرت في مجلة فصول ، المجلد الثالث العدد الأول ، 1982 .

في تقاطع الشعر مع النص الغائب ، لأن طبيعة الإثارة التي تمت في هذا المجال تستدعي تأملاً مغايراً، ما دام ظل شوقي «شاعر الإحياء والنهضة الشعرية» حاضراً ، وما دام يفرض مسألة علاقته ـ كشاعر إحياء ـ بالنصّ الغائب . أما قانون هذا الخطاب فيكمن في خرق المسلّمات ؛ لأننا نلحظ جنوحاً إلى النسيان والتناسي ، كمقدمة لمحو ماضي الأسئلة وحاضرها ، حتى لو بدا هذا الخرق أوليًّا .

1-2 خضع شعر شوقي لعمليات القراءة وإعادة القراءة ، منذ بدأ شوقي ينشر شعره على الناس في المجلات والصحف ، ومنذ بدأ شعره يهاجر إلى القراء ، وفي النصوص المتزامنة معه ، في كل من مصر والأقطار العربية الأخرى[1] . وعمليات القراءة وإعادة القراءة ، بصيغتها النافية للمفرد ، تبين أن هناك خصومة حول شعر شوقي ، غير شبيهة بالخصومات الشعرية العربية القديمة ، خصوصاً في القرن الثالث للهجرة ، فالخصومة حول شعر شوقي متعلقة بالتقليد ومدى أهميته ، وهي في تراثنا القديم متصلة بشرعية التجديد وحدود التجريب ، وهما وضعيتان متناقضتان ، أولاهما ترى في الماضي حقيقتها ، وثانيتهما تهتدي بالحقائق وتنحو نحو قدسية الحقيقة .

2-2 لننصت الآن إلى بيت شوقي :

قم للمعلم وفِّه التبجيلا   كاد المعلم أن يكون رسولا

إذا كان مبدأ الخرق مدخلا لمبدإ الخلق ، فإن الخرق هو اكتمال حالة التفكيك . ويهيء لنا بيت شوقي قواعد لعبة السلطة الأخلاقية .

القاعدة الأولى :

التقارب قبل التباعد بين المعلم والرسول ، تقاربهما في تعليم الحقيقة للناس ، والتباعد في درجة الحقيقة ومصدرها ، وهما محددان بحاجز الخطاب الديني .

القاعدة الثانية :

إيفاء التبجيل من طرف المتعلم للمعلم ، فالأول جاهل والثاني عالم ، وعملية إيفاء التبجيل دلالة على الاعتراف بالأبوة المقدسة .

القاعدة الثالثة :

الأمر بطاعة المتعلم للمعلم ، وهذا أمرٌ صادرٌ من مكان مجهول وبصوت مجهول

---

(1) راجع مصطلح «هجرة النص» في دراستنا : صلاح عبد الصبور في المغرب ، مقاربة أولية لهجرة النص ، مجلة فصول القاهرة ، المجلد الثاني ، العدد الأول ، أكتوبر 1981 ، ص : 111 .

صاحبه ، كأنه آت من مصدر فوق ـ إنساني مُتَعالٍ على المجتمع والتاريخ .

هذه القواعد الثلاث تُبَنْيِنُ اللعبة . وكل منها تستلزم الأخرى . ولكن السؤال نقيض اليقين ، وكما يقول نيتشه «لكن من يتوقف هنا مرة واحدة ، من يتعلم طرح الأسئلة ، لا بد أن يصيبه ما أصابني»[2] ولذلك نطرح سؤالين : هل شوقي هو المعلم الذي يجب أن نوفيه التبجيل؟ وماذا سيكون عليه الأمر لو خرجنا على قواعد لعبة السلطة الأخلاقية ؟

ربما كان شوقي مُعلما ـ علامة ، هذا احتماله لا يقينه ، لأن المعلم بـ «أل» التعريف نهاية الحقيقة ، وهي ما لم يثبت في الزمان ، فأول من شكك فيها طه حسين[3] ، وأول من هتك قدسيتها جماعة الديوان[4] ولم يثبت شوقي في مسار التحولات الشعرية العربية الحديثة عبر أكثر من مكان[5] . باختصار لم يثبت أن شوقي أثر ، لأنه يفتقد سلطة البداية ، كما تتجلى لدى البعض من القدماء والمحدثين معا .

1-3 هكذا يتسع النقب ، وتنهدم قواعد اللعبة ، وبدل الإيفاء بالتبجيل نسلك رحلة الحوار . نترك لأسئلتنا فسحة الانبثاق ، ونتقدم قليلاً في عتمة الوضوح .

ليكن المدخل هو تجلية الأرضية النظرية الصامتة عبر الخطاب الشعري ، وهو الخطاب الذي يرتبط بحقيقة سائدة تتصل بكون شوقي المعلم الأول (أو الثاني بعد محمود سامي البارودي) للشعراء العرب المحدثين . هذه الأرضية النظرية تتمحور حول التجديد الشعري كإحياء للشعر العربي القديم ، (استنطاق أصوات الموتى في النص وبالنص) ، وهي طبعاً الوجه الشعري للاختيارات السلفية التي أرادت العودة إلى ماضٍ مجرد ، يأخذ حدوده وسماته من مطالب السلفيين في التقدم ، بعد انحطاط أمر العرب والمسلمين في مواجهة التقدم الأوروبي . هذه الأرضية السلفية رفضها طه حسين ، كما رفضتها مدرسة الديوان وكل الاتجاهات العربية الحديثة ؛ ذلك لأن المسألة ، في عمقها ، اختيار لاتجاه الحداثة . ويواجه السلفيون هذا الرفض ، على أساس أنه موقف مضاد ، يتنافر مع اختيارهم العودة إلى الماضي ، ويرون فيه رفضاً مسبقاً ونهائياً للتراث والتاريخ ، يتصاعد حتى يصل إلى مرتبة رفض الدين ، وذلك لارتباط التراث ـ أو القديم ـ باللغة ، وارتباط اللغة بالدين ، فيما يرى السلفيون دائماً . ولا نعلق الآن على هذا المنطق الصوري في الحجاج ، يكفي أن نوضح اختيارهم

---

(2) فويدريك نيتشه . أصل الأخلاق وفصلها، تعريب حسن قبيسي . السلسلة الفلسفية . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت ط 1981.1 ص : 14 .

(3) راجع خاصة كتابه «حافظ وشوقي» .

(4) راجع كتاب الديوان لعباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازني .

(5) رأي أدونيس كنموذج فقط .

الشعري (وقد تبدلت مواقعه مع مرور الزمن) كوجه لاختيارهم الاجتماعي التاريخي - السياسي . ذلك حقهم في الاختيار .

2-3 ولكي يتم الحوار حول الرأي السائد في كون شوقي المعلم الأول (أو الثاني) نتوقف عند بعض نصوصه ، خصوصاً تلك التي قال عنها محمد حسين هيكل(**اقرأ قصيدته العظيمة العامرة عن الحرب العثمانية اليونانية التي مطلعها :**

بسيفك يعلو الحق ، والحق أغلب ... وينصُر دين الله أيان تضرب

أو قصيدته في رثاء أدرنة ، أو تحية للترك أيام حرب اليونان . أقرأ أياً من هذه القصائد التي قيلت قبل الحرب الكبرى ، أو أقرأ غيرها مما قيل بعد الحرب على إثر انتصار الأتراك على اليونان ، كقصيدته التي مطلعها:

الله أكبر ، كم في الفتح من عجب ... يا خالد الترك جدد خالد العرب

وإنك لمؤمن حقاً بأن هذه القصائد التركية هي أقوى قصائده عن الحوادث وأصدقها حساً وعاطفة)[6] .

سنكتفي هنا بنص واحد من النصوص التي يتحدث عنها هيكل ، وهو قصيدة شوقي «الله أكبر» ، لما تمنحنا من إمكانية مباشرة الحوار على مستويي الشاعرية والرؤية للماضي ، ومن خلالهما استنطاق العلائق المرئية واللامرئية بين الشاعر والشعر من ناحية ، ثم بين الشاعر والماضي والمستقبل من جهة ثانية . واختيار هذا النص ذو طبيعة مزدوجة في مسألة التراث والتجديد ، ومن الممكن أن يلم البحث مستقبلاً بقضايا أخرى (ليست أهم بالضرورة) ، وهو يقرأ إحدى الخمريات (مثل **«حف كأسها الحببُ»**) . والأندلسيات (مثل : **يا نائح الطلح أشباهٌ عوادينا**) .

3-3 من يراجع كتاب **«حافظ وشوقي»** للدكتور طه حسين[7] يدرك أن هذه القصيدة - **«الله أكبر كم في الفتح من عجب»** - كانت مناسبة لاختبار الذوق الشعري العام في مصر ، واختبار تأثير هذا الذوق على مواقف النقاد، ونوعية اهتمام النقاد المجددين بالشعرية العربية ، ومن ثم بقضية العلاقة بين التجديد والمعارضة .

(أ) الذوق الشعري العام :

يقول طه حسين : «كنا جماعة منا العمامة ومنا الطربوش ، منا المصري ومنا السوري ، منا

---

(6) محمد حسين هيكل ، مقدمة الطبعة الأولى ، الشوقيات، ج 1 سنة 1961 ، مطبعة الاستقامة بالقاهرة ، ص: 14 .

(7) سنعتمد في هذه الدراسة على طبعة 1966 ، مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنى ببغداد .

المسلم ومنا غير المسلم . وكنا جميعاً مرتاحين إلى انتصار الترك ، متشوقين إلى ما يسجل هذا الانتصار ويشيد به . وتناول شاب منا الصحيفة ، فأنشد القصيدة في شيء من الحماسة غريب ، وفي شيء من الإتقان في الصوت وإخراج الحروف ، وتقطيع الوزن ، وقذف القافية كما تقذف الحجارة ، فرضينا وأعجبنا، وتحمس بعضنا فصفق ، وافترقنا على أنها قصيدة رائعة»[8] .

(ب) تأثير هذا الذوق على مواقف النقاد :

يقول طه حسين أيضاً : «ثم التقينا (هو وصديقه محمد حسين هيكل) في مجلس من هذه المجالس التي أخلو فيها إليه وحدنا ، فنتحدث في حرية ، وينتهي بنا الحديث في كثير من الأحيان إلى ما يكره كثير من الناس . فأعدنا قراءة القصيدة ، وحينئذ لاحظت أنت ولاحظت أنا : ان إعجابنا لم يكن إلا ظاهرة اجتماعية[9] ، وأن بين الذوق العام وذوقنا الخاص تناقضاً غير قليل هذه المرة»[10] .

(جـ) قضية العلاقة بين التجديد والمعارضة : وتتوزع هذه القضية عبر مقالة طه حسين بكاملها ، بل إنها شغلت طه حسين بوصفها عامة ، تتوزع فصول كتابه عن «حافظ وشوقي» كله . ونورد هنا فقرة لها دلالاتها الكبيرة : «أذكرُ وتذكرُ أنت أيضاً أننا لهونا يومئذ بإخضاع هذه القصيدة لهذا الذوق المعقد ، فضحكنا وأغرقنا في الضحك والسخرية ، من هـذه الصور العتيقة البالية ، تتخذ لتصوير الحياة الجديدة الحاضرة»[11] .

كان نشر هذه القصيدة ، إذاً ، فضحاً للوعي الشعري الساذج الذي يمجـد الخطابـة والكلام ، وإثباتاً لانشغال النقاد بأمر العلاقة بين القديم والحديث ، وإحساسهم بسيطرة الذوق العام عليهم ، وهو ما سينفضح أكثر في مقدمة محمد حسين هيكل في ديوان شوقي .

1-4 لقد كتب أحمد شوقي هذه القصيدة بعد معاهدة لوزان (يوليو تموز 1923) ، وهي المعاهدة التي حفظت انتصار مصطفى باشا كمال «الغـازي»، كما لقبتـه «الجمعية الـوطنية التركية» ، في سقارية ، ثم ازمير فيما بعد .

2-4 ويمكن حصر مؤشرات العناصر الأولى للقصيدة من خلال :

---

(8) حافظ وشوقي ص : 36.

(9) التشديد من عندنا .

(10) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(11) المرجع السابق ، ص : 37 .

(أ) أبياتها:

إذ تتكون هذه القصيدة[12] من ثمانية وثمانين بيتاً ، مقسمة إلى سلسلتين : السلسلة الأولى من ستة وستين بيتاً ، والثانية من اثنين وعشرين بيتاً ، وتبدأ كل سلسلة بتوجيه الخطاب إلى مصطفى باشا كمال. في السلسلة الأولى :

اللّهُ أكبرُ ، كمْ في الفتحِ منْ عجبِ   يا خالدَ التركِ جددْ خالدَ العربِ

وفي السلسلة الثانية :

تحيةً أيها الغازي وتهنئةً   بآيةِ الفتحِ تبقى آيةَ الحقبِ

وتجمع كل من السلسلتين بين الغازي (الفاتح) والفتح .

(ب) إيقاعها:

تندرج القصيدة ضمن بحر البسيط ، ورويها هو الباء ، وحركته الكسر .

(جـ) فضاؤها:

يتشكل من ارتباط المدح بوصف الأحداث (من بينها المعارك) ، في نسق يتآلف الحاضر فيه مع الماضي (سقارية ـ ازمير ـ بدر) . وتتقارب فيه الأمكنة (تركيا ـ الهند ـ سوريا ـ مصر) ، ويظل عنصر التآلف والتقارب بين الأزمنة والأمكنة هو الإسلام والعروبة .

3-4 هذه العناصر الأولية ، مفردة وجمعاً ، هي التي منحت القراء جواباً على سؤالهم في تلك اللحظة ، وخاصة الرأي العام ، وفي الوقت نفسه رأى فيها المثقفون ، والنقاد منهم خاصة ، علاقة بعيدة الدلالة بقصيدة فتح عمورية لأبي تمام . يقول طه حسين : «**ثم سكت حيناً وسألتني : وأين أنت من قصيدة أبي تمام التي يمدح بها المعتصم وقد فتح عمورية ؟ قلتَ ذلك ، فوجمتُ لك ، ثم رأينا معاً أن شوقي إنما اتخذ قصيدة أبي تمام هذه نموذجاً حين أراد أن ينظم قصيدته في انتصار الترك**»[13] .

هكذا اتضح بسهولة للنقاد آنذاك هجرة قصيدة أبي تمام إلى قصيدة أحمد شوقي فأصبحت القصيدة الأولى نصاً غائباً بالنسبة للقصيدة الثانية .

1-5 تهدف الشعرية إلى الكشف عن أدبية النص الأدبي ، لا كحالة مفارقة لمعيار ، بل

---

(12) راجع ص 29 من الجزء الأول من الشوقيات، طبعة 1961 ونفترض أن القارىء يعرف القصيدة كما يعرف قصيدة أبي تمام.

(13) حافظ وشوقي ص: 39.

كنسق وسياق وتحول[14] ، وهو ما يفترض قراءة النص من خلال ما ينسجه ويُبْنِين نصيته . كما أن الكشف عن الأدبية يتعدى ملاحظة الخارجي والهامشي ، كعنصر معزول ، وينفذ إلى تركيب النص وطبيعة اقتصاده اللغوي ، ودرجات تحقق انسجام ترابط العناصر المتضادة فيما بينها .

على أن محاولتنا في القراءة الحالية لن تنشغل بتمام هذا الهدف ، عبر استقصاء مكونات وقوانين المحور الترابطي Syntagmatique والمحور التواردي Paradygmatique ، ولا مساءلة هذه الحدود العامة للشعرية أو علاقة الشعرية باللسانيات ؛ لأن القراءة هنا مقتصرة على علاقة قصيدة شوقي بالنص الغائب ، أي ما يعرف بالتداخلات النصية .

2-5 إن النص ، كدليل لغوي معقد ، أو كلغة معزولة ، شبكة فيها عدة نصوص . فلا نص يوجد خارج النصوص الأخرى ، أو يمكن ان ينفصل عن كوكبها . وهذه النصوص الأخرى اللانهائية هي ما نسميه بالنص الغائب ، غير أن النصوص الأخرى المستعادة في النص تتبع مسار التبدل والتحول ، حسب درجة وعي الكاتب بعملية الكتابة ، ومستوى تأمل الكتابة لذاتها[15] .

وننفصل ـ هنا ـ عن مصطلحات : المعارضة ، النص المُعَارِض ، النص المُعَارَض . وننفصل أيضاً عن تعدد المصطلحات المتمحورة حول «السرقات الشعرية» ، ذات البعد الأخلاقي (الإثم الأخلاقي) ، ذلك لأن وجود النص ، أي نص ، يستلزم وجود نصوص أخرى سابقة عليه أو متزامنة معه . كما أن الإنفصال عن مصطلح «المعارضة» ومشتقاته ناتجٌ عن كون العلاقة بين النصين ـ المعارِض والمعارَض ـ لا يمكن أن تقوم على التماثل «فنحن ننسى أن العلاقة بين النصين ليست علاقة التكافؤ البسيط » ، كما يقول طودوروف[16]Todorov .

3-5 وتتم إعادة كتابة النص الغائب في النص من خلال قوانين ثلاثة هي : الاجترار والامتصاص والحوار[17] ، وفي الوقت نفسه من خلال مستويات لوائح الكلام التي تشكل ما يمكن تسميته بمجموعة من النوى ، المركزية منها والهامشية ، وهي الدليل ، والمتتالية ، بحسب تعريف شومسكي لها ، وما بعد المتتالية ، أي الفقرة أو النص . وجميع هذه النوى ، أو بعضها دون البعض الآخر ، يتبادل المواقع في النص ، فيغير السياق كما تتغير دلالة النوى عبره ، مما يعطي النص حركة دائمة ، ويخضع مجموعة النوى ، مركزية أو هامشية ، إلى لعبة

(14) Henri Meschonnic, **Pour la Poetique I,** Le Chemin NRF, Gallimard, 1970, P.49.

(15) Roland Barthes, **L'Universelle Bordas,** VIII Littérature, 2e Preface.

(16) T. Todorov, 2. **Poetique.** Point. No 45, 1968, P. 43.

(17) راجع كتاب **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب** محمد بنيس ، دار العودة ، بيروت 1979 ص : 253 .

الحياة والموت . ودون ادعاء الممارسة النظرية ، أو الوصول إلى بلورة منهج ، يتسع الحقل المفهومي لقراءة النص الغائب كخارج ـ داخلي .

1-6 يمكن استخلاص مكونات أو عناصر دال التداخل النصي لدليل شوقي ، أي البنية السطحية لقصيدة شوقي ، كدليل ، معقد ، من خلال ما يلي :

(أ) دال النص المهاجر (قصيدة أبي تمام) الذي تتحدد عناصره في :

ـ عدد **أبيات القصيدة**، وهو واحد وسبعون بيتاً ، والقصيدة من مطولات أبي تمام .

ـ وإيقاعها المركب من بحر البسيط ، وهو من التشكيلات الإيقاعية المنفصلة المتميزة بأنها الأكثر استعمالاً في شعر أبي تمام[18] . أما الروي فهو (الباء) ، وهو الروي الأول في الاستعمال في شعر أبي تمام ، فبائياته تصل إلى 72 من مجموع 328 قصيدة ، أي بمعدل 17%[19] . وحركة الروي هي (الكسر) وهو الآخر يأتي في المرتبة الأولى ، إذ يصل كسر الروي في شعر أبي تمام 51%[20] .

ـ **معجمها** : المعرفي ، الطبيعي ، الحربي ، التاريخي ، الجغرافي ، وافتقاد القيود الانتقائية للمعجم ، مما أنشأ ما سماه القدماء بخصيصة البديع ، ولكن الظاهرة الأسلوبية ـ البلاغية ليس بمقدورها أن تلم بالنص كتركيب متكامل وكتابة .

(ب) مدلول النص المهاجر الذي ينبني نسجه عبر فضاء النص من مدح ، ووصف ، وتآلف بين الماضي والحاضر ، وتقارب الأمكنة ، ولحمة الإسلام والعروبة لهذه المكونات .

أما مدلول النص الغائب ، بوصفه نصاً متداخلاً ، فيتجلى من خلال التأثير المتعدد المستويات في قصيدة شوقي . ويمكن إعطاء الصورة الرياضية لهذا التداخل النصي[21] .

$$\text{دليل التداخل النصي} = \frac{\text{دال النص المهاجَر إليه (دالُ النص المهاجِر + مدلوله)}}{\text{مدلول النص المهاجر إليه (= التأثير)}}$$

---

(18) Jamal Eddine Bencheikh, **Poetique Arabe,** Editions Anthropos. Paris, 1975, P. 218.

(19) Ibid, P. 169.

(20) Ibid, P. 175.

(21) تفيد هنا بالدرجة الأولى من :

A. Bourean, Pour Une Semiologie de L'intertextualité. in **Linguistique et Semiotique,** Publications de la Faculté des Lettres des Sciences Humaines de Rabat, P. 50.

مع مراعاة استعمال النص المهاجر والمهاجر إليه ، بدل مصطلحي الكاتب المذكور .

2-6 يمكن أن تتموضع دلائلية (سميائية) التداخل النصي في عزل العناصر، أو المكونات المشتركة بين النص المهاجِر (النصوص المهاجِرة) والنص المهاجَر إليه[22]، ثم البحث عن قوانين الهجرة .

ويتضح من الاستقراء العام أن الخصائص الإيقاعية لقصيدة شوقي، تحيلنا على الخصائص الإيقاعية السائدة في شعر النصف الأول من القرن الثالث للهجرة .

وإذا كان نص شوقي يندرج ضمن البسيط، فإن هذا التشكل الإيقاعي هو الثالث من حيث الترتيب في النصف الأول من القرن الثالث، ويمثل 15,27% من التشكلات الإيقاعية المستعملة في هذه الفترة، يتقدمه الطويل بـ 18,81%، والكامل، سيد هذه التشكلات الإيقاعية بـ 20,60%، والمرتبة الثالثة، وهي نفسها الموجودة في شعر أبي تمام[23] حيث يمثل كل من الكامل والطويل والبسيط والخفيف والوافر 82,65% من مجموع شعره .

وكثرة استعمال البسيط في هذه الفترة تلتقي مع كل من استعمالات الروى (الباء) وحركته (الكسر)؛ فإضافة إلى مرتبته الأولى لدى أبي تمام، يصل إلى المرتبة الثالثة في ديوان البحتري . وسواء كنا نتحدث عن أبي تمام أو البحتري أو «الأغاني» فإن الكسر يظل في المرتبة الأولى[24] .

إيقاعياً، تمتد العلاقة بين قصيدة شوقي وشعر النصف الأول من القرن الثالث . ليس هناك أبو تمام وحده، ولكن شعر هذه المرحلة برمته . على أن الإيقاع وحده لا يضبط مركزية التداخل النصي، ويظل دليل أبي تمام (قصيدته) وحده يشكل النواة المركزية (إلى جانب الإيقاع نجد المعجم والفضاء)، بينما تظل النصوص الأخرى لأبي تمام وغيره، للفترة نفسها ولما قبلها وبعدها، نوى هامشية . هناك هجرة أكثر من نص غائب إلى نص شوقي، واعتماد نص أبي تمام كنواة مركزية لنص شوقي تجلى، بالنسبة للكاتب والقارىء، ضمانة ومظهراً للأدبية[25] في تلك المرحلة . وككل نص غائب، مركزي أو هامشي، خضع نص أبي تمام، وغيره، لإعادة الكتابة في قصيدة شوقي، بمعنى أنه خضع للتبدل والتحول، تبعاً لقانون قراءة شوقي للنص الغائب، ونوعية الوعي المتحكمة في القراءة .

3-6 حاولنا، سابقاً، عزل العناصر أو المكونات العامة المشتركة بين قصيدة شوقي وقصيدة أبي تمام وشعر النصف الأول من القرن الثالث عامة . ولنا ـ الآن ـ أن ننصت إلى

(22) Ibid, P. 53.

(23) J. E. Bencheikh, Poetique Arabe P.219.

(24) Ibid, P. 172.

(25) A. Bourean, Pour Une Semiologie de L'intertextualité.

الفوارق ، خاصة تلك التي تمايز بين قصيدة شوقي وقصيدة أبي تمام .

(أ) البنية السطحية :

- يختلف عدد الأبيات من قصيدة إلى أخرى ، فهو في قصيدة شوقي ثمانية وثمانون بيتاً ، وفي قصيدة أبي تمام واحد وسبعون بيتاً فقط .

- ألزم فرق السبعة عشر بيتاً شوقي بإضافة سبع عشرة قافية ، كنتيجة أولية للفرق بين عدد الأبيات . وفي الوقت نفسه لم يستعمل أكثر من 50% من قوافي قصيدة أبي تمام ، وهي : الكتب - الريب - الشهب - كذب - منقلب - الصلب - الخطب - القشب - الحلب - صبب - وأب - كرب - النوب - الحقب - الرحب - سرب - مختضب - الخشب - الترب - عجب - الرعب - لجب - يصب - كثب - عشب - تجب - الذهب - صخب - الهرب - الغضب - النسب - العرب - الحجب - الحسب .

وهي في قصيدة شوقي على غير ترتيبها في قصيدة أبي تمام.

- تتركب قصيدة أبي تمام من متتالية واحدة ، ككل الشعر في ذلك العهد ، وقصيدة شوقي من سلسلتين يفصل بينهما توقف لأخذ النفس ، بجسده بياض طباعي . وتقسيم القصيدة إلى أكثر من جزء من معطيات الشعر الحديث عامة .

تبدو السلسلة الأولى من قصيدة شوقي وكأنها تستعيد خطوطها العامة في السلسلة الثانية ، مما يوحي بأن النص كان من الممكن أن ينتقل إلى سلسلة ثالثة (أو أكثر) ، وفي الوقت ذاته كان من الممكن أن يكتفي بسلسلة واحدة . والنص موضوع هنا في الشرائط المادية - الجسدية للإنتاج الشعري لدى شوقي[26] ، بينما تتجلى قصيدة أبي تمام خاضعة لتبنين صارم ، يعتمد النمو والتكامل والتجانس .

- ولئن حاولت وشيجة الألفة (استشهاداً واستعانة) بين معجم القصيدتين أن تبين ، فإن أكثر من فرق يكتسح الأذن والعين ، على مستوى محاور المعرفة ، والطبيعة ، والحرب ، والسلم ، والتاريخ ، والجغرافية ، إضافة إلى تبدل قانون قيود المعجَم ، فهو عند شوقي

---

(26) شهادة داود بركات الواردة في كتاب شوقي - شاعر العصر الحديث، للدكتور شوقي ضيف وقد جاء فيها : «كانت الحادثة من الحوادث تقع صباحاً ، فلا يحل المساء حتى تذاع بين الجمهور بقصيدة شوقي ، لأنه كان للحوادث تأثير شديد عليه ، يهز أعصابه ، ويستثير نفسه ، ويحفز خياله . وكان أكثر ما ينظم الشعر وهو ماش أو واقف أو جالس إلى أصحابه ، يغيب عنهم بذهنه وفكره ، فقلما يجلس إلى مكتبه للتفكير وعصر الذهن ، فإذا جلس إلى المكتب فلتدوين ما يكون قد نظمه واستوعبه لهيكل الفكرة» ص 58 دار المعارف بمصر، بدون تاريخ . وراجع أيضاً صفحتي : 60,59 .

يخضع للجمل المقبولة ، بينما هو عند أبي تمام يتأسس انطلاقاً من رؤيته للشعر والشعرية ، وهو ما حصره القدماء ، خطأ في البديع .

(ب) البنية العميقة:

ـ لا تتناول القصيدتان موضوعاً تاريخياً واحدة، وهو نقيض ما حصل في قراءة كل من شوقي وصلاح عبد الصبور لحادثة دنشواي مثلاً[27] . فقصيدة أبي تمام تنطلق من معركة عمورية (هناك من يقول بحدوثها سنة 223 هـ ، وهناك من يقول سنة 224 هـ ، والنسيان قانونه أيضاً)[28]. وقصيدة شوقي من حرب ـ سلم ـ انتصار مصطفى باشا كمال (1923). هاتان القصيدتان تلتقيان في الانتصار ، وتختلفان في القائدين العسكريين ، كما تختلفان في الزمان والمكان وتتباعدان .

وتتباين القصيدتان أيضاً من حيث عناصر هذه البنية وتركيبها . فعناصر قصيدة أبي تمام ، كبنيات جزئية ، تتمحور حول الرؤية التحليلية للفرق بين الكلام والفعل (الكتب والسيف)، بين الإيديولوجيا والواقع (الرواية والنجوم والزخرف والكذب والأحاديث الملفقة من ناحية والفتح من ناحية ثانية) ، عمورية (الأسطورة والأنثى)، والمعركة ، وتلبية نداء المرأة الزبطرية (هل هو نداء الأم أم نداء الأرض؟) والمدح ، والربط والمقارنة بين معركة عمورية وغزوة بدر .

وعناصر قصيدة شوقي، أي بنياتها الجزئية، تعتمد المدح (من بين عناصره إيقاع الشبه بين خالد الترك وخالد العرب)، والسلم، والحرب، وتشبيه معارك مصطفى كمال بغزوة بدر، والمدح، ونشوة العالمين الإسلامي والعربي ، وقد وحدهما الإسلام.

بنيات جزئية تأتلف وتختلف عدداً ونوعاً ، والتركيب هو الأهم هنا . فهذه العناصر ، كبنيات جزيئية ، تختلف في مواقعها (سياقها) ونسقها من نص إلى آخر . . وهي بنيات تعتمد النمو والتكامل والإنسجام في قصيدة أبي تمام ، وتعتمد تركيباً ينشأ منه التنافر والتراكم في قصيدة شوقي .

4-6 هذه الفروق المتعددة في مستوياتها ، من حيث عدد الأبيات ، ونوعية القوافي وطبيعة محاور المعجم والتركيب اللغوي ، ثم الفروق الأخرى من حيث المعركة ومكانها ، وزمانها ، وقائداها ، وشرائطها التاريخية والحضارية ، وعناصر البنية العميقة وتركيبها ، كل

---

(27) الشوقيات ، ج 1 ، ص : 244وقصيدة «شنق زهران» لصلاح عبد الصبور ، ديوان الناس في بلادي دار الآداب ، 1965 ، ص : 21 .

(28) د. نجيب محمد البهيتي ، أبو تمام الطائي، حياته وحياة شعره ، دار الفكر .

هذه الخلافات وغيرها، تؤكد تبدلات قصيدة أبي تمام أو تحولاتها ، وهي تهاجر إلى قصيدة أحمد شوقي. ويمكن أن نركز هنا على تبدلات ثلاثة :

(أ) من التجانس إلى التنافر :

يمثل البيت الأول الجملة الأولى في القصيدة . وربما كانت الجملة الأولى ببنيتها وقوانين هذه البنية ، هي المتحكمة في تركيب النص ككل ، لا كإيقاع فقط ـ وهو البديهي ـ بل كتركيب ونسق وتحويل . إذا سلمنا بهذه الفرضية فسنلمس بوضوح امتدادية النص لا تركيبيته . فجميع أبيات قصيدة شوقي تصريف استهلاكي (سيولة) للبيت الذي يغلق النص ويلقي به على عتبة الإنفتاح المستحيل . هكذا تتراكم الأبيات وتمتد وتسيل حتى يبدو التنافر واضحاً ، وهذا ليس غريباً لأن التركيب الكامل للقصيدة يقوم على «العجب» المثبت في البيت الأول ، وهو عنوان القصيدة برمتها ، تلك التي يقودها انفعال «العجب» لا رؤية التحليل والبناء والتركيب ، وهكذا تضطرب القصيدة بين.عجب الفتح ، وعزة الصلح ، وبطولة القائد والفرسان ، والإرادة الإلهية .

وتأتي قصيدة أبي تمام من مكان التحليل والتركيب . منذ البيت الأول نسلك رحلة التحليل والتركيب والتجانس :

السيف أصدق إنباء من الكتب   في حده الحدُ بين الجد واللعب

في الشطر الأول انتصار للواقع لا الإيديولوجيا (السيف والكتب هنا غير مطلقين ، ولكنهما نسبيان في سياق تاريخي محدد) . وفي الشطر الثاني تركيب (لا تلاعب مجاني كما يظن بعض مبسطي البلاغة) بين الحد والحد ، بين الجد واللعب ، وهو المعنى المتعدد للكلمة الواحدة . والثنائية الضدية المنصهرة عبر وحدة متلاحمة طول القصيدة بكاملها ، كتحليل وتركيب ، له التأمل لا الانفعال ، والاقتصاد لا السيولة . وهذا ما سوّغ لطه حسين أن يقول :

«وكنت أرى أن من الظلم أن يقاس هذا الشعر (ويقصد هنا قصيدة شوقي ، وخاصة أبياته في المقارنة والتشبيه بين معارك مصطفى كمال ويوم بدر، أي الأبيات 62-66 من قصيدة شوقي (الذي لا يدل على شيء إلى بيت كهذا البيت فيه الشك واليقين معاً ، وفيه المبالغة والاقتصاد معاً ، وفيه اللفظ الرصين يدل على المعنى الجيد»[29] . إنه انبثاق ببهجة التجانس .

(ب) من الكتابة إلى الخطابة والكلام :

إن الملاحظة الأولى من التبدلات تلتقي عضوياً وبنيوياً بطبيعة الممارسة الشعرية .

---

(29) حافظ وشوقي ، ص : 41 .

تتجسد قصيدة شوقي في سياق العودة الأبدية للماضي . وككل عودة شعرية ، يستضيء العائد بما يجذبه لهذا المتكلم الشعري وهو يهاجر إلى لساننا ، وعبره إلى لسان القارىء . وكانت قصيدة أبي تمام اكتمالاً لبحثه الشعري ، وقد دخل مرحلة وصف الحرب بعد معركة بابك ، ذلك أنه لم يكن قبلها عاشقاً لوصف الحرب ، أما بعدها فقد أكثر كثرة جعلته من مميزات شعره[30] ، ومن خلال عشق الحرب ينفذ إلى عشق جسد اللغة . إن قصيدة أبي تمام ، بهذا المعنى ليست وصفاً لواقعة تاريخية ، هي عمورية ،أي ليست نقلاً للتاريخ أو تأريخاً للأحداث ، وبالتالي ارتكاز دلائلية (سيميائية) النص على المحور العمودي ، وما هو خارج النص بتعبير ريفاتير[31] ، ولكنها أساساً بحث بعيد الغور في نظرية الشعر عند أبي تمام ، وقد انحصر تجليها لدى القدماء في انتهاج البديع ، وما هي بالبديع فقط ، لأن البلاغة لا قدرة لها على محاورة النص .

يمارس أبو تمام الحرب داخل النص كما هي خارجه ، فهذا العنف والتمزيق والهدم في قصيدة أبي تمام نقلٌ شعري غير مباشر لواقع موضوعي يتقاطع مع حالاته الجسدية ، في علائقها الواعية واللاواعية بجسد اللغة . إنه خرق اللغة والذات والمجتمع .

نحن هنا أمام صناعة لغوية ، لها الهتك والنسف ، تغزو اللغة دون أن تقتلها ، وتمزج التجربة التاريخية بالتجربة الأنطولوجية . ودلائلية هذا النص تنبثق من تقاطع المحورين الأفقي والعمودي ، داخل النص وخارجه ، وما المعركة إلا حجة لالتقاء الحواس والأجساد ، لتقاطع الحياة والموت .

وتهدف قصيدة شوقي إلى المدح وتأريخ المعركة ووصفها (من بعيد ، على عكس أبي تمام) وكأن حقيقة الشعر تأتي من خارجه ، ومن استشهاده بنص غائب كمصدر للأدبية والشعرية ، في النص ، وليس من جدلية الداخل / الخارج ، أي التركيب الداخلي (نسقاً وسياقاً) للنص والتركيب الخارجي العيني ، كما نلحظه في قصيدة أبي تمام ، فتفقد قصيدة شوقي ـ بعد المعركة ـ داخل النسج اللغوي للنص ، وغياب هاجس الغزو للنص ، كعاشقة تغوي ولا تستسلم إلا لمفترعها كما يقول أبو تمام[32] .

هذا التبدل الثاني انتقال من الكتابة في قصيدة أبي تمام إلى الخطابة والكلام في قصيدة

---

(30) د. نجيب محمد البهبيتي ، أبو تمام الطائي، حياته وحياة شعره، ص : 107 .

(31) Michael Riffaterre, **La Production du Texte**, Coll. Poetique, Seuil, 1979, Semantique du Poéme, P. 29.

(32) الإشارة هنا لبيت أبي تمام :

والشعر فرج ليست خصيصته ... طول الليالي إلا لمفترعه

شوقي ، وبينهما مسافةٌ من الوعي الشعري لا سبيل إلى إخفائها .

(جـ) من الإنتاج إلى الحنين :

إن أبا تمام منتجٌ ومعيد للإنتاج ، وليس مستهلكاً ، كما هو الحال عند شوقي . بمعنى آخر فإن أبا تمام يلحمُ الصعود التاريخي والشعري فيما يغشى شوقي سقوطهما . يكتب أبو تمام هذا النص الغائب بكل اختصار ، فيحوله ويتحول معه ، جسدياً وشعرياً (والشعر هنا جسدٌ أيضاً) ، وهذا التبدل الثالث هو ما يؤطر مفهوم الشعر ويحدد دلائله ، فهو ـ الشعر ـ عند الأول معاناة ونسكية وإعادة إنتاج ، أي كتابة ، وهو عند الثاني إلهام وانقياد واستهلاك ، أي خطابة وكلام .

1-7 الفروق والتبدلات تحتمي بدلالاتها . إن قصيدة أبي تمام ، كنواة مركزية ، هاجرت إلى قصيدة شوقي من خلال القراءة وإعادة الكتابة . ويتحكم فيها قانون الاجترار الذي يحصر نص أبي تمام ، ومن ثم شعر النصف الأول من القرن الثالث للهجرة ، في بعض خصائصه وعناصره الشكلية البرانية ، ويتعامل معها معزولة عن نسقهاوسياقها . إنه قانون يرى إلى النص في سكونيته وعلاماته العابرة ، وهوما يجعل «الحدود القصوى» لوعي شوقي[33] تلتقي بالحدود القصوى للرؤية السلفية إلى كل من الماضي والحاضر ، وهي رؤية تعتقد ببرانية الخصائص الكتابية لنص أبي تمام ولا تاريخيتها .

وقراءة الاجترار ، حين تعجز عن استيعاب النص الغائب أو محاورته ، أي حين تلغي إمكـانية نفي جـزئي أو كلي لـه ، حسب كـريسـطيفـا Kristeva ، تكتفي بـالنص الغـائب كاستهلاك ، وتلك هي علاقة العجز والقصور لا علاقة الفعل والتخطي .

2-7 لهذا تكف «المعارضات» عن أن تكون مجرد لقاء صامت منسي بين شوقي وأبي تمام ، وتمتد لتصل وتلامس أخطر قضايانا التي ما زلنا نسألها في زمننا : ما التراث؟ كيف نقرأه؟ لماذا نقرأه؟

ويعتقد السلفيون ، عن خطأ ، أنهم الحافظون للتراث ، الضامنون لنقاء المستقبل ، وهم لو يدرون ، مَاحُونَ له ، مطفئون وهجه ، يختزلون ماضي الأسئلة وحاضرها في جواب أحادي له هيئة القش وسلطة الخواء .

3-7 كان شوقـي يرى الشعر في الماضي لا في المستقبل ، رغم أنه انفتح على الآداب الأوروبية بعد تعلمه الفرنسية ، ولم تكن هذه الرؤية عفـوية ، ذاتيـة ، وإنما هي مشـروطة بالحدود القصوى لفئته الاجتماعية . وبينما كان لباس شوقي أوروبياً كان شعرة يكتفي باجترار

(33) مصطلح «الحدود القصوى» للوعي من مصطلحات جولدمان .

القدماء ، كذلك كان يتقن الفرنسية ، بينما وعيه الشعري لا يتجاوز السلفية (اللباس الأوروبي واللغة الفرنسية ـ أو الإنجليزية ـ هي دليل النبالة آنذاك) . إن علاقة شوقي الخارجية بالشعر العربي القديم (والشعر عموماً) تتساوق مع الرؤية السلفية ، المحدودة بطبيعتها . وماذا عسانا أن نقول أكثر مما قال طه حسين عن العلاقة بين القصيدتين ؟ لننصت إلى طه حسين حيث يقول: «ثم أخذنا ننتقل في القصيدتين من بيت إلى بيت حتى انتهينا إلى أن ذوقنا القديم على تحرجه لا يستطيع أن يسيغ قصيدة شوقي، بعد أن أبى ذوقنا الحديث أن يسيغها، وكانت خلاصة رأيك ورأيي أن هذه القصيدة إنما هي أشبه بالتمرين المدرسي يذهب به الأطفال مذهب المحاكاة للنماذج الفنية التي تلقى إليهم، فيوفقون في الصورة ويخطئون الموضوع»[34] .

1-8 لكل قراءة متاعها ومتعتها وغايتها ، وهذه المحاولة لقراءة النص الغائب لا تهدف إلى التقليل من أهمية شوقي التاريخية ، ولكنها تتجنب اختياره كعلاقة متقدمة مع التراث .

(34) «حافظ وشوقي» . ص : 44 .

صلاح عبد الصبور في المغرب(*)
مقاربة أولية لهجرة النص

1 ـ هو الموت إذن ؛ أربعة شعراء عرب غادرونا هذه السنة : الشاعر الفلسطيني أبو سلمى ، والشاعر المغربي عبد المجيد بنجلون ، والشاعر السوري بدوي الجبل ، والشاعر المصري صلاح عبد الصبور . جميع هؤلاء الشعراء تمكنوا أخيراً من التحديق في الموت ، تبعاً للأمثولة الصقلية «الشمس والموت : ها هو ما لا يمكن التحديق فيه» . حدقوا ورأوا ، لكن هلْ رأوا شيئاً أكثر من غياب الضوء عن أعينهم ؟

نعْيُ كل واحد من هؤلاء الشعراء أتاني بأسئلته ، ثم نحتوا جميعهم سؤالين رئيسين : ما مصدر الشعر ؟ ما علاقة الشعر بالحياة والموت ؟ سؤالان يطرحهما منتج النص (شاعر ، كاتب . . .) لتحديد موقعه من الإنتاج النصي في لحظيته وتاريخيته ، ومن الواقع المعيشي الذي يحيا شرائطه مدمراً أو مستسلماً .

هو الموت إذن ؛ ولا رثاء ولا بكاء . كل فصل بين الحياة والموت يظل رؤية مانوية ، مُتعالية ، لاهوتية ؛ والمهم هو كيف نستحق موتنا بين الأموات ـ كما يقول عبد الكبير الخطيبي . فما يزال امرؤ القيس يفعل في الشعر العربي المعاصر ، وحضوره في وعينا ولا وعينا الشعريين يلغي كل قراءة فطرية . وهؤلاء الشعراء الأربعة لم يموتوا إلاّ بالمعنى الميتافيزيقي للموت . ولكنهم ما يزالون أحياء على لساننا ، كل واحد منهم يشكل خطاً من خطوط جسدنا ، لا أحد يمحو الآخر .

أتاني نعي صلاح عبد الصبور ؛ صادقت أسئلتي ، وعدت إلى يوم تعرفت على شعره ، صحبة أصدقاء الشعر المعاصر في فاس ، ونحن مشغولون بما يطرأ على حساسيتنا بالذات والعالم ، هذا الطارىء الذي اعتمل في الذاكرة والمخيلة والجسد بعنف صامت . عدتُ أيضاً إلى أصداء المتن الشعري لصلاح في الشعر المغربي المعاصر، إلى ما أسميه بـ«هجرة النص»،

(*) مجلة فصول، المجلد الثاني ، العدد الأول ، اكتوبر 1981 .

من الحساسية والوعي المتميزين ، ودفعنا ، إلى جانب السياب ، والبياتي ، وخليل حاوي ، وأدونيس ، للمغامرة ، كـإحدى قـواعد التغيـر والتجاوز ، وفي الـوقت نفسه منحنـا مناعـة وحصانة .

يندرج استعمالي لمفهوم «هجرة النص» ضمن محـاولة تهييء لحقـل مفهومي كنت شرعت في الاهتمام به سابقاً باعتمـاد مفهوم أول هـو «النص الغائب» ، الـذي تجلت لي خصيصته الإجرائية من خلال ممارسة قراءة مستوى أساسي للخارج الداخلي الخاص بالشعر المغربي المعاصر[1] ، ثم تأكدت فاعليته عند قراءة قصيدة أدونيس «مراكش فاس ، والفضاء ينسج التأويل»[2] . وإذا كنت أوضحت في تلك المرحلة علاقة هذا المفهوم بما قامت به جوليا كريسطيفا أساساً ، وطودوروف وجان لوى هودبين أيضاً ، فإني سأحاول هنا تجريب «هجرة النص» .

إن الاهتداء إلى مفهوم «هجرة النص» لم يتم في طقس ممارسة نظرية محايدة ، يرى إلى النصوص في لا تاريخيتها ولا مكانيتها . كان هذا الاهتداء نتيجة تأمل الوضع التاريخي للنص الشعري المكتوب بالعربية الفصحى في المغرب ، وما يحيط بهذا الوضع من موقف مشرقي ، له امتداده التاريخي ، وهو محدد في إلغاء التجربة الشعرية المغربية ، قـديمها وحـديثها ، وموقف مغربي لا يقل إيغالاً في الزمن عن الموقف المشرقي ، وهو مترسخ في شكوى المغاربة من المشارقة . لماذا يهاجر النص الشعري المشرقي إلى المغرب ، ولا يهاجر النص الشعري المغربي إلى المشرق؟ هذه هي الإشكالية ؛ ولربما كانت طبيعتها تتبدل اليوم ببطء ، ولكنها قائمة في مجال العربية الفصحى[3] ، ويبدو أن طرحها لم يعد منتجاً في ظل الإنفعال ، ويمكن للطرح المعرفي ، على عكس ذلك ، أن يساهم في تجلية جملة من أسرارها التاريخية واللغوية والحضارية ، بل يمكن لهذا الطرح أن يحثنا على سلوك طرائق أخرى لقراءة تاريخنا الأدبي والثقافي . ليس هذا اهتداء لمفهوم بقصد ادعاء بلورة منهج ، ولكنه قد يكون أخذاً مواربـاً لإشكالية تاريخية ، دون أن يقتصر عليها وحدها .

3 ـ ليس بمقدور أي نص أن يكون فاعلاً خارج إعادة إنتاج ذاته ، ومنتوجيته . وهذه

---

(1) محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية ، دار العودة ، بيروت 1979 ، ص 249 .

(٢) محمد بنيس ، «أدونيس ، المكان ، النص الغائب» مجلة الثقافة الجديدة، المغرب ، عدد 15 ، 1980 ، ص 21 .

(3) أخص الشعر باللغة العربية الفصحى ، لأن الثقافة الشعبية بمختلف تجلياتها عرفت هجرة مضـادة ، ولا مجال هنا للتحليل .

الفاعلية تتوهج من خلال القراءة ؛ لأن النص حين يفقد قارئه يتعرض للإلغاء . وحتى يكون النص فاعلاً ، منتجاً لذاته باستمرار ، أي مقروءاً ، فإن عليه أن يهاجر بين أنظمة هي من طبيعة دليل إنتاجه (دليل لغوي ، موسيقي ، مرسوم . . .) باتجاه تحقيق سلطته ، بل إننا نجد نصوصاً (خاصة وأن مفهوم النص لم يعد مقتصراً على المنتوج اللساني) تمتد هجرتها فتتجاوز الفعل داخل أنظمة لها دليلها الخاص بها لتلتحق بأنظمة دلالية أخرى . ويحصل هذا عند الإنتقال بين الرسم واللغة والموسيقى والمعمار والرقص ـ تمثيلاً لا حصراً . وهي هجرة معروفة. عبر مظاهر الحضارات ومراحلها ، بعيداً عن كل أصولية متعالية ، ترى إلى التاريخ في واحديته ومعقولية تعاقبه ، أو إلى العالم في انشطاره الوهمي ـ إلى شرق وغرب .

إن هجرة النص شرط رئيسي لإعادة إنتاج ذاته ، تمتد عبر الزمان والمكان ، وتخضع ثوابت النص فيها لمتغيرات دائمة . وعلى الرغم من أن أحداً لم يقل بعد بالقانون العام لهذه الهجرة فمن الممكن حصر بعض من سماته في الشروط التالية :

1 ـ إذا كان النص يجيب على سؤال فئة اجتماعية في فترة من الفترات التاريخية ، وفي مكان محدد أو أمكنة متعددة .

2 ـ إذا كان النص يجيب على سؤال مجال معرفي أو مجالات معرفية . مؤطرة ، أو غير مؤطرة . زماناً ومكاناً .

3 ـ إذا كان النص يجيب على سؤال تاريخي أو حضاري .

4 ـ إذا كان النص يجيب على سؤال جميع هذه المجالات أو بعضها دون البعض الآخر .

لسْتُ هنا بصدد إعطاء النماذج ، وما يساعدنا عليه حصر هذا البعض من سمات القانون العام هو مقاربة كيف يهاجر نص مّا ليصل نصاً آخر ؟ متى يمكنه أن يتحرك في هجرته دون مقاومة النصوص الأخرى المضادة له؟ ما زمن هذه الهجرة ؟ هل يمكن تحديد مساحتها؟ ربما كانت هذه الأسئلة تضع إشكالية لها جدواها في حقل نقد النقد ، أو تأمل القراءة لذاتها باعتبارها طموحاً للاقتراب من العلمي الذي يسعى هو نفسه لاكتساب ما يميز الأدب من تأمل مستمر في ذاته على حد تعبير رولان بارط : «لنقل بشيء من التحريض ، إن المعرفة العلمية ربما كانت تجهد للحاق بالخطاب الأدبي ؛ فبعيداً عن لوغاريتمات العلم ، وحذلقات الأدب ، نجد هنا نزعة درامية واحدة تمتلك هذا الخطاب الإنساني الذي هو مجبر شيئاً فشيئاً على تأمل ذاته في اللحظة التي يريد فيها تأمل العالم»[4] .

(4) Roland Barthes, L'Universelle Bordas, VIII, Littérature, Préface

ولا يمكن أن تكون فاعلية النص إلاّ نسبية ؛ أي خاضعة للبنية النصية في علائقها الجدلية مع البنية الاجتماعية ـ التاريخية ، ومن ثم يتضمن النص سلطة أو لا يتضمنها ، بمعنى أنه يتوفر أو لا يتوفر على إرادة الفعل والتفاعل . وهجرة النص أساس لكل فاعلية نصية . وعبر كل فاعلية اجتماعية ـ تاريخية (سلطة النص على النصوص الأخرى ، وسلطة النص على القارىء ، وسلطة النص على الطبيعة) ، وبها ، يتحول **«النص المهاجر»** إلى **«نص غائب»** ، تتفكك ذراته لتتركب مرة أخرى وفقاً لقوانين أخرى ، في نصوص تتسع بحسب مدى سلطة النص ، ووفقا لإمكانياته في الهجرة وقدرته عليها .

4 ـ لنحاول الآن تسييج الدلالات الأساسية للهجرة في الحقل اللغوي . جاء في **«لسان العرب»** :

ـ «الهجر ضد الوصل . هجره يهجره هجراً وهِجراناً : صرمه، وهما يهتجران ، ويتهاجران ، والاسم الهجرة .

ـ «والهِجرة والهُجرة : الخروج من أرض إلى أرض . قال الأزهري . وأهل المهاجرة عند العرب خروج البدوي من باديته إلى المدن ، يقال هاجر الرجل إذا فعل ذلك؟ وكذلك كل مُخْلٍ بمسكنه منتقل إلى قوم آخرين بسكناه .

ـ ولقيته عن هجر ، أي بعد الحول ونحوه .

ـ ويقال للنخلة الطويلة : ذهبت الشجرة هجراً ، أي طولاً وعظماً . وهذا أهْجر من هذا ، أي أطول منه وأعظم . ونخلة مُهْجِرٌ ومُهْجِرةٌ: طويلة عظيمة . وقال أبو حنيفة : هي المفرطة الطول والعِظم .

ـ «وبعيرمهْجِرٌ : وهو الذي يتناعته الناس ويهجرون بذكره أي ينتعتونه» .

ـ «قال : وسمعت العرب تقول في نعت كل شيء جاوز حدَّهُ في التمام : مُهْجِرٌ» .

ـ «وجَمَل هجْرٌ وكبش هجْرٌ : حسن كريم» .

«ـ والهاجِر : الجيد الحسن من كل شيء» .

هذه الدلالات التي سيجناها في «اللسان» تقدم لنا تحديداً لغوياً تباعدت اتجاهاته ولربما تكاملت . وهي تنقسم إلى مجموعتين دلاليتين : أولاهما متعلقة بالإنسان والمكان والزمان ؛ وثانيتهما خاصة بالجيد من الصفات . وأضيف ترابطاً لوحدتين لغويتين لم تتمفصلا بعد في العربية (ولا أدري هل هذا الترابط موجود في غير العربية أم غير موجود) ، وهو «هجرة النص» ، مستعملاً إياه في حقل اللغة الواصفة ، تنطبق عليه المجموعتان الدلاليتان المحصورتان في المعجم ، وفي الوقت نفسه يمنحنا مجموعة ثالثة : وهو الفعل والتفاعل في

القارىء والنصوص الأخرى ومعها (لا ذكورة هنا ولا أنوثة ، فالنص في هذه الحالة خُنْثَى) . فالنص يهجر (صاحبه) ويهاجر في المكان (هجرة) وفي الزمان (بعد هجر) وله سلطة (صفات جيدة) . على أن هناك قلباً في هذه الدلالات ، فهجرة الصاحب عودة إنتاجية . والهجرة في المكان كانت وما تزال تتم في إطار حضاري ، وتتجه من الأدنى إلى الأعلى ؛ والهجْر في الزمان غير محصور في حوْل . وتتحول الصفات المعجمية عن مواقعها في حالات النص.

5 ـ قد يتضح هذا المفهوم قليلاً من خلال التحليل ـ التجريب في مستوييه : الفعل والتفاعل في القارىء والنصوص الأخرى ومعها .

(أ) القارىء :

كان ذلك في أواسط الستينيات ، ونحن «عصابة» شعرية نلتقي بدار الشباب بالبطحاء في فاس . يؤلف بيننا بحث عن الكلمة الأولى ، مختزلاً أكثر من سؤال اجتماعي ـ تاريخي حول التحرر والتقدم . قريبون كنا بعضنا من بعض ، نتحلق حول الموسيقى الكلاسيكية ، ننصت ونقرأ ما يمكن أن يفجر السمات الغامضة لحساسيتنا التي بدأنا نشعر بها عبر دورتنا الدموية . فالشعر الذي تلقيناه منذ الصبا افتقد فاعلية اختراق الجسد . لم نكن وحيدين في المغرب ولا في بقية الأقطار العربية . أما الشعر العربي المعاصر فقد ظل بعيداً عنا بحكم عدم توافره في النتاج الوطني ، وعدم وصوله من المشرق بما يكفي للتعرف عليه . نازك الملائكة؟ نزار قباني؟ كلما حاولنا الاقتراب من أجوبتهما ابتعدنا عن أسئلتنا ، ومع ذلك كان ما ينشر من نصوص في الصحافة الوطنية أقرب الشعر إلينا . هذه النصوص كانت مزيجاً من الشعر العربي المعاصر في المشرق والمغرب ، لا ، بل أغلبها كان مشرقياً . في أواسط 1965 تعرفنا على مجلة (الآداب)، وفي نهايتها وبداية 1966 فاجأنا وصول الدواوين ، إلى سوق المدينة القديمة بالطالعة الصغرى ، وهو يومها أهم سوق للكتب العربية بفاس . كانت الدواوين الأولى لصلاح ، «أحلام الفارس القديم»، «الناس في بلادي» ، «أقول لكم» من بين الدواوين الواصلة ، إضافة إلى جملة من كتب جان بول سارتر . والقاسم المشترك بين كل هذا هو «نظرية الالتزام» من ناحية و«الاغتراب» من ناحية ثانية. شرعنا ، من خلال القراءة، نستحضر اللحظة ، نمر من جسد إلى جسد ، ومن زمن إلى زمن ، محتقرين لكل الأحكام المضادة التي تطارد الشعر العربي المعاصر هنا أو هناك . هتفنا : هذا جوابنا ؛ هتفنا أيضاً : هذه حقيقتنا . رافِقْنَا يا صلاح . ويا خليل . ويا بدر ، ويا عبد الوهاب ! فسخوا أعضاءنا المتلاشية ! استبدلوا هذه العين العمياء ! وأنت أيها الشعر طوِّحْ بالذاكرة ! رتِّبْ مَتَاعتنا ! وسافر برعشتنا أيها الكلم المغايرُ ! شبه مجنونين كنا ، والأفق الفجيعة :

«لا ، لا تنطق الكلمة

دعها بجوف الصدر منبهمة

دعها مغمغمة على الحلقِ

دعها ممزَّقة على الشدقِ

دعها مقطعة الأوصال مرمية

لا تجمع الكلمة

دعها رمادية

فاللون في الكلمات ضيَّعنا

دعها غمامية

فالخصب شردنا وجوعنا

دعها سديمية

فالشكل في الكلمات توهنا

دعها ترابية

لا تلق نبض الروح في كلمة»[5] .

هاجر إلينا عبد الصبور ، إذاً ، حين منحنا جواباً تجلت لنا فيه «**الحقيقة**» ؛ جواباً عن «**من نحن**» و«**ما شرطنا الإنساني**» . ولكن هجرة صلاح إلى القارىء المغربي ، وبخاصة الى الفئة الشابة المُقرَّبة ، والمنحدرة في أصولها الاجتماعية من البرجوازية الصغيرة ، لم تتم من خلال الجواب الفكري ، الأنطولوجي والاجتماعي ـ التاريخي ، بل من خلال العلاقة الجدلية بين الجواب الفكري والجواب الشعري ، فنحن كنا نبحث عن الكلمة الأولى .

عناصر متميزة هاجرت إلينا ، ففعلت فينا وتفاعلنا معها :

(أ) لغته النصية (نحوياً ، إيقاعياً ، بلاغياً) .

(ب) رؤيته للإنسان والعالم .

(جـ) تدميره للتقليد الشعري الرومانسي ، لغة ورؤية .

هذه العناصر المتواشجة بيِّنةٌ في الدواوين الثلاثة الأولى ؛ وهي تتضمن المشروع الحداثي لصلاح عبد الصبور ، وتشير لمنحى شعري مغاير يجتلبه الشعر العربي المعاصر في كل من العراق وسوريا ومصر ولبنان .

---

(5) صلاح عبد الصبور ، أحبك ، ديوان **أقول لكم** ، دار الآداب ، الطبعة الثانية 1965 . ص 53 .

لهذه العناصر ، ضمن تبنينها داخل النص ، سلطتها ؛ وهي التي بررت هجرة النص إلينا كـقراء ، سلطة النص كنص في علائقه الجـدلية بـالجواب على سؤالنـا المبهم مرة ، والجلي مرة أخرى ، تشدنا إلى الحالات اليومية التي نعيشها ، وتفجر لدينا النواة الغـامضة لتبدلات حساسيتنا ، وتستجمع ملامح رؤية نعيد بها قراءة الذات واللغة والمجتمع . كنا نحس أن شعر صلاح يراوح بين الرؤية والرؤيا (الفرق بينهما لا يلغي العلاقة)، يتملكه المحسوس والملموس بقدر ما يطمئن للتخييل (حسب تعريف الجرجاني) . على أن ملموسه ومحسوسه أكثر حضوراً من تخييله ، حتى إن تأملاته الوجودية و«أحواله» الصوفية ، وما استتبعها من بُعْدٍ تخييلي ، ظلت ذات طبيعة واقعية ؛ فلم يكن حواره مع اللغة إلاّ هامشياً . ولربما كان شعر إليوت ، هذا المهاجر إلى شعر صلاح ، وغيره من الشعراء المعاصرين في المشرق العربي ، مساعداً على انبثاق هذه الخصيصة النصية ، ولكن لماذا كنا نحس بهذه العناصر قريبة منا ، هنا في مغرب الستينيات؟ ألأنها تكتفي باستحضار طقس نفسي نتموج فيه؟ وحالة اجتماعية تواجهنا يومياً؟ وحالة وجودية ندخل سديمها دون وعي كاف منا بها ؟ لا شك أن هذه العناصر أجابت على أسئلتنا ، ولكنها ربما قدمت هذا الجواب بنوعية كانت تلامسنا أكثر من غيرها آنذاك ؛ نوعية تتمثل في القرب الذي كان موجوداً بكثافة بين مصر والمغرب لغوياً ، باعتبار أن التحول الثقافي عموماً وليد شـرعي للتحولات الثقـافية ـ اللغـوية في مصـر الحديثـة ، إضافـة إلى الخصيصة السُّنية المشتركة بين أقطار شمال أفريقيا (غالباً ما ننسى هذه الخصيصة التي تشتغل في لا وعينا . وقد أثار خليل مطران الفرق بين الكلامين الشعريين في كل من مصر والشام ، ولكنه وقف أمام الأسلوب دون أن يتعداه إلى هذه الخصيصة المذهبية التي ربما تكون ذات فاعلية في رسم بعض ملامح الفرق[6] ، وإشارتنا السريعة هنا هي مجرد تأمل أولي) .

هكذا هجر إلينا شعر صلاح عبد الصبور ، ونحن في عز المراهقة ؛ نحفظ قصائده ، نتراسل بشأنها ؛ نتخاصم حولها . كنا «عصابة» شعرية نتوحد في صلاح ، مثلما نتوحد في شعر البياتي ، وحاوي ، والسياب ، ولم نفترق إلاّ بعد هجـرة أدونيس ، وبعدهـا تعددت اختياراتنا الثقافية .

(ب) النصوص :

لا فائدة في إعادة عرض مفهوم التخلف المضاعف ؛ فقد حلله وطبقه الدكتور عبد الله العروي[7] ، وأفدت منه في قراءة الشعر المغربي المعاصر[8] . يكفي أن نركز الآن على كون

(6) خليل مطران ، اللغة العربية في ربع قرن ، مجلة الهلال، القاهرة ع 12 ، ص 75 ، ص 36 .

(7) عبد الله العروي ، الايديولوجية العربية المعاصرة ، دار الحقيقة ، بيروت ، 1970 ص. 84 – 85 .

(8) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 292.

التحولات الثقافية ـ اللغوية في المشرق تجد صداها في المغرب بقوانين لها تميزها . على أن هذه التحولات لا تمس مختلف الفئات والرؤيات بقانون متماثل .

كان شعر عبد الصبور أكثر فعلاً وتفاعلاً مع الجيل السابق عليَّ ؛ هذا الجيل من الشعراء الخارجين على تقليدية النص الشعري ووظائفه الاجتماعية ـ التاريخية ، في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات ، اشترع في اعتماد رؤية مغايرة للنص وبالنص ، معبراً ـ بطريقة غير مباشرة ـ عن حقه في اختيار نمط آخر للحياة ، ومستجيباً للمطلب الشعبي في التحرر من أنماط الهيمنة وشرائطها التي تمس المجموع في مصالحه الآنية والتاريخية .

لهذه الفئة من الشعراء هاجر صلاح ، لا لجميع الشعراء في المغرب ، ومن الصعب القول بأن هناك واحداً من شعراء هذه الفئة لم يهاجر إليه صلاح نصيّاً ؛ فجميعهم قرأوه ، وأعادوا كتابته ، في فترات وفي قوة تتفاوت قليلاً أو كثيراً ، في مصر أو المغرب (درس كل من إبراهيم السولامي ومحمد الخمار الكنوني في مصر) ، بل إن هذه الهجرة امتدت ، بقوانين تغاير التي امتدت بها إلى الشعراء المعاصرين ، لتصل الشاعر علال الفاسي الذي تبدلت مواقعه الشعرية ، دون أن يبلور هذا التبدل وهذه المواقع توهجاً شعرياً يحاذي إشراقته السياسية ، وهي تضيء تاريخ المغرب الحديث .

على أن هجرة نص صلاح عبد الصبور إلى شعر هذا الجيل لم تتجلَّ بصوتها البعيد لدى جميع الشعراء المعاصرين في المغرب . جماعة محدودة هي التي يمكن رصد حدود الهجرة إلى متنها الشعري ،وهي تتألف من عبد الكريم الطبال ، ومحمد المِيمُوني ، وأحمد الجوماري ، ثم عبد الرفيع الجوهري بدرجة أدنى قد تكون قريبة من مستوى علال الفاسي .

أقول مع «جولدمان» أن «كل فئة ترنو بالفعل إلى معرفة واقعها بطريقة ملائمة ، ولكن وعيها لا يمكنه أن يذهب إلاّ إلى الحدود القصوى المنسجمة مع وجودها»[9] . وعلى الرغم من أن جولدمان يصدر هذه الملاحظة الرئيسة أثناء حديثه عن مفهوم الوعي الممكن لفئة من الفئات الاجتماعية ، فإن من الممكن سحبها على مجال محدد هو الإبداع الثقافي ؛ فدواعي هجرة شعر صلاح إلى جيلي ربما كانت هي نفسها التي قَادت هذه الهجرة إلى الجيل السابق ، مبدلة رؤية الجماعة للعالم وحساسيتها بالأشياء ، متجسدة في البنية النصية ، وقد حولتها عن مسارها الأول تحويلاً لم يتبع توجهاً جذرياً يصل إلى محاورة النص الغائب ، لأن «الحدود القصوى» للوجود الثقافي لهذه الجماعة لم تكن في مستوى «الحدود القصوى» لوجودها الاجتماعي ، كنتيجة للبنية التاريخية للكتابة في المغرب . وكان هذا مما أوقف هذه الهجرة ، وكان لها

---

(9) Lucien Goldmann, La Gréation Culturelle dans la Société Moderne, Mediation, Denoel, Gonthier, No. 84, P. 14.

عقالاً ، يكتفي معه متن هؤلاء الشعراء بمحاولة ملامسة الحساسية العامة لنص صلاح ، بنحتها معجمياً مرة ، وإيقاعياً مرة ، وتركيبياً مرة ثالثة : إنها قراءة تعتمد قانون الاستيعاب حدوداً قصوى للقراءة التي أنجزتها هذه الجماعة للنص المهاجر . ها هو ذا نص صلاح عبد الصبور يعيد إنتاج ذاته في المتن الشعري المعاصر في المغرب ، بعد أن أجاب ، لا على سؤال اجتماعي ـ شعري في مصر فقط ، ولكن في المغرب أيضاً ، في زمان محدد ، هو الستينيات ، دونما نسيان أن الهجرة في المكان والزمان ليست إثباتاً لتمام الهجرة ؛ فصفات النص تعترضها الحواجز باستمرار ، ولذلك نقول مع جولدمان بصدد حديثه عن انتقال المعلومات : «على الرغم من أن الطريق طويلة جداً ، وأنها تمر عبر منعطف سلسلة من الأجهزة والآلات ، فإن هناك موجوداً إنسانياً ، عند مقدمة السلسلة ، في نهاية التحليل ، ونحن نعلم أن وعيه لا يمكنه أن «يسمح بالمرور» لأي شيء ، وبأي طريقة»[10] .

ستكون المعرفة «الصائبة» بالصفات المهاجرة ، والقول بها ، ضرباً من الخدعة ، فهي أبعد وأعقد مما قد نتوهم ، وبغيتنا في هذا التحليل ـ التجريب منحصرة في بذل جهود بسيطة تحتاج لمراحل من الممارسة .

هذه بعض النماذج :

1 ـ أحمد الجوماري ـ حكاية صديق قديم .

أذكره من ندبة سوداء ، كانت كالوسام .

على جبينه تضيء !

تذهلني رؤيتها ، كانت تهز خافقي

فيولد الربيع في عينيّ ، يومض البريق ،

وفي دمي يعربد الحريق

وفي حقول روحي كانت تنضج

عناقيد الغضب!

كان الجبين ما أزال أذكر .

يطاول السحاب ، يرنو للنجوم ، كانت فيه كبرياء ،

حدثني يوماً . . وكان دائماً حديثه حزيناً

---

(10) المرجع السابق ، ص 9 .

عن الأشراف حين يقتلون غيلة
في ظلمة الدروب
عن الأنذال حين يخطفون كسرة الرغيف
من أفواه الصغار المعدمين
حدثني بحرقة عن المدينة التي تعج باللصوص
والسكارى ، والنساء المومسات .
حدثني . . . وكان يحسن الحديث عن نقاوة الضمير والشرف .
عن الأبطال حين يشربون كأس الموت في شموخ
ويبصقون في احتقار لعنة الخضوع ، والهزيمة
وكان قد أسمعني أشعارا
كتبها بدم حبه للشعب
كتبها من ذوب ما يقول القلب
حروب كالربيع ، كالرصاص، كانت الشجاعة !
تمجد الأطفال ، والحمام ، والنضال
والحب . . والحياة للجميع . . والغنا في كل فم
وكنت عندما أصغي . . وأرشف الحروف
يخضل في قلبي بكاء كالمطر
لأن تلك الأحرف البسيطة
وميض من دمي ، لأنها ككل ما أحب
من عالمي . . لأنها سلاحي الوحيد
كنت أسير . . طائعاً ، وكانت أحرفه
هدية الحياة لي أنا الغريب
ابن طريق الحق والضياء[11] .

(11) أحمد الجوماري ، أشعار في الحب والموت ، دار النشر المغربية ، البيضاء ، 1970 ، ص 13 .

2 ـ عبد الكريم الطبال ـ مولاتي .

مولاتي ! يا بحرية العينين ، وشمسية الشفتين

يا تاج الأشياء

ويا معبودة كل الأطفال

مولاتي : أرسلت إليك كتاباً في العشق فعاد

قالوا إن جمالك مجهول

مولاتي : جئت إلى قصرك أركع في الباب الأول

لم يبصرني أحد

أصرخ في الساحة

لم يسمعني أحد

مولاتي : الحراس هم الخونة[12] .

3 ـ محمد الميموني ـ حكاية من جزيرة الدخان

يا إخوتي . . أتيت من جزيرة الدخان .

منسوفة رؤايا

صفر اليدين لكن ملء جعبتي حكايا

مرآتي التي حملت أصبحت مرايا

بألف عين ، ألف رأس ـ ويلتي ـ ألفي لسان !

بأيها أحكي لكم عن غزوة النفايا

في آخر الزمان[13] .

نكتفي بإيراد هذه النماذج الثلاثة ، لما يفرضه الوقت القصير لإنجاز هذه الكلمة ؛ فقد كان بالإمكان الإتيان بنصوص هؤلاء الشعراء كاملة ، إضافة إلى نصين آخرين يقلان عنها مستوى لعلال الفارسي[14] وعبد الرفيع الجوهري[15] .

---

(12) عبد الكريم الطبال ، الأشياء المنكسرة ، دار النشر المغربية ، البيضاء ، 1974 ، ص 135 .

(13) محمد الميموني ، آخر أعوام العقم ، دار النشر المغربية ، البيضاء . 1974 ، ص 7 .

(14) محمد علال الفاسي ، رسالة من أولاد خليفة ، ديوان المختار ، إعداد اللجنة الثقافية لحزب الاستقلال ، مطبعة الدار البيضاء ، مايو 1976 ، ص 141 .

(15) كنموذج آخر مقطع «عيون الأميرة» من قصيدة أشعار من المدينة القديمة» ، العلم الأسبوعي، ع 6 ، السنة =

من خلال هذه النماذج نلحظ أن هناك صفة بارزة هاجرت . من نص عبد الصبور إلى المتن الشعري المعاصر في المغرب ، وهي الرؤية للعالم . فإذا كانت اللغة هي ما يحدد القصيدة كقصيدة ، فإن البنية النحوية (التركيبية والصرفية) هي ما يوزع متتاليات القصيدة ؛ ويذهب بها بعيداً إلى اختطاف الرؤية الشعرية للعالم[16] . وقد هاجر مع نص عبد الصبور قانونان نحويان يحددان هذه الرؤية في الهزيمة والانتظار ، مع إلغاء ما يبلور هذه الرؤية لدى صلاح من صراع ممتد ، وربما محتد ، مع رؤية المواجهة مرة ، أو الهزيمة مرة ثانية .

وإذا كان النص ـ أو اللغة ـ عموماً ـ لا يتحدد معجمياً ، كما لا تصنعه لوائح الأدلة اللغوية ، ولكن من خلال العلائق التركيبية بينها ، فإن المعجم يتأصل كصفة من صفات النص . وقد استثمر الشعر العربي المعاصر (وكل تحول شُعري تاريخي) هذه الصفة في بنينة فضائه النصي ، منشبكة مع تبديل العلائق بين الأدلة اللغوية ، وإعادة توزيع الإيقاع (الزمان) ، وبياض الورقة (المكان) . لذلك نقول إن معجم صلاح ، مهما كان مشتركاً بينه وبين بعض الشعراء المعاصرين ، فإنه ما فتىء يسعى نحو تحقيق قراءته ، بالرجوع إلى الحياة اليومية ، والثقافة الشعبية ، والموروث الديني والصوفي ، والشعر الأوروبي الحديث (إليوت ولوركا كنموذجين فقط) .

على أن هاتين الصفتين لم تتجليا إلّا في علاقتهما بالبنيتين البلاغية والإيقاعية . إن البنية البلاغية لنص عبد الصبور هي الأقرب إلى الدقة في الكشف عن توظيفات المعجم . وما دمنا نفتقد قوانين هذه البنية ، لأننا لم ندرسها بعد ، فإن هناك بنيات جزيئية يمكن رصد هجرتها إلى المتن المغربي ؛ منها اعتماد الحكاية واختزالها في آن ، وتملُّك المحسوس والملموس ، إلى جانب النزوع إلى تمازجها بالتخييل ، واطمئنان للبنيات النحوية الأساسية (بالمعنى الذي يعطيه لها شومسكي) ، واتساع البعد المعرفي (الشعر العربي القديم ، الشعر الأوروبي الحديث ، الفلسفة ، التصوف ، الثقافة الشعبية ، التاريخ . . .) .

أما في حقل البنية الإيقاعية فقد هاجر قانونان للبيت هما : (١) الوقفة الدلالية والنظمية والعروضية ، (٢) الوقفة العروضية فقط ؛ وقانونان آخران للقافية هما : القافية المتزاوجة والمتناوبة من جهة ، وتحطيم وحدة الروي من جهة ثانية ؛ وبالنسبة للأوزان انحصرت الهجرة في التفعيلتين التامة والناقصة ، ثم في بحري الرجز والمتدارك بالدرجة الأولى .

ليست هذه الصفات (القوانين) هي وحدها التي هاجرت ، وهي في الوقت نفسه لم

= الأولى ، 14 مارس 1969 .

(16) نستعمل مفهوم «الرؤية للعالم» هنا باحتراس شديد ، لأن مواصفاته لدى جولدمان أعقد من أي تصور بسيط .

تهاجر كما هي ؛ فقد تعرضت للتصريف ؛ وتحولت إلى نص غائب في المتن الشعري المعاصر في المغرب . على أن هذه الهجرة لم تتم في غفلة عن هجرات النصوص الشعرية العربية المعاصرة الأخرى ، التي عضدت الجواب الاجتماعي ـ الشعري لصلاح على السؤال الذي كانت تطرحه البرجوازية الصغيرة ، وطنياً وعربياً .

6 ـ هذه الكلمة القصيرة ، الموسومة بمحاولة تحليل ـ تجريب مفهوم هجرة النص على هجرة صلاح عبد الصبور إلى المغرب ، دون اعتماد ممارسة التفكيك ـ التركيب ، لضيق الوقت ، لا تقصد استقصاء مفهوم هجرة النص ، ولا التوقف المتأني عند بعض الأسئلة والإشكاليات التي تستلزمها هذه الهجرة ، إخلاصاً لصلاح عبد الصبور الذي يتوه بنا تجديده الشعري وحداثة رؤيته في الإنتساب للسؤال والقلق . القصد هو التوكيد على أن هجرة صلاح إلى المغرب (وغيره من الأقطار العربية حتماً) وجدت مسوغها ، ومبرر مرورها ، في الجواب على الأسئلة التي كانت تطرحها فئة اجتماعية (ممثلة في شعرائها وقرائها) ، فشكل بذلك خطاً من خطوط جسدنا ، وأسهم بفاعلية في تبدل حساسيتنا ، ومن ثم رؤيتنا للعالم ، إلى جانب شعراء الحداثة العربية ، مهما كانت حدود التبدل وعمق الأثر . تلك الأيام أتذكر : باسم عبد الصبور . البياتي ، السياب ، خليل خاوي ، أدونيس ، تقدمت القصيدة المعاصرة في المغرب ، وباسمهم واجهت هيمنة التقليد والخضوع .

«لـ «مُسَائَلَةِ الحداثة(*)

1 ـ منذ ما يقارب القرنين ونحن نسأل عن الحداثة ، نبحث عنها ، نَحِنُّ إليها ، أو نُغلِّقُ دونها الأبواب ، نحاكم المرتدين بجريمة الإنتماء إليها ، وتتحول الحداثة ، في منظورنا العام ، إلى أُفُق آخر نَبْتَغِيهِ أَوْ يهددنا ، نصالحه أو يدمرنا ، مرة نرى إلى هذا الجسد الغريب ، في كليته ، ومرة نسرق منه أدواتِ حمايتنا . والكل متورطٌ في الحداثة ، معها أَوْ ضدها ، يختارها كبديل لموروث الشرق ، أو جداراً حديدياً يترك الشرقَ يتيماً ، لا شرق له ولا غرب .

ولكون الحداثة في هذا العصر ، غربِيَّةَ التصور والتحقُّق ، لفِعْلِهَا صفَةُ الشُّمُول ، بدءاً من أبسط المنتوجات حتى سمات الحساسية ، فإن الغرب لم يتوقف ، منذ اللحظات الأولى ، يحاكمها أَوْ يبدِّلُهَا . وها هو الآن يدرس ويخطط ويبرمج لِحَداثة القرن الواحد والعشرين ، أَوْ مرحلة ما بعد الحداثة ، التي يعيش بداياتها ، فيما نحن ما نزال معلقين بأَوْهَام التدرج في مراتبها ، فهي النموذجُ والفعلُ والألقُ ، أو مُحَصِّنِينَ بآلياتها انبثاقَ الشرْقِ المغاير .

وفعل الشمول معناه أن الحداثة ليست اختياراً قَوْلِيّاً ، يطأُ العبارة وينتهي عند ملفوظها ، بل هو نمطُ حياة ، وتصورُ مجتمع ، وثقافةُ تقنية تكتسح الإنسان والطبيعةَ . وإذا كنا جَزَّأْنَاهَا ، وجعلنا منها جُزُراً نارية أو ثلجية طافية ، فتلك حدودُ وعينا (لا وعينا) بها ، وليس تحقُّقُهَا الفعلي في مسار اجتماعي ـ تاريخي ـ معرفي لأوروبا الحديثة .

لذلك علينا لَمُّ اجزاء الحداثة الأوروبية المتناثرة في رؤيتنا ، من خلال المؤالفة الكريمة بين الاجتماع والاقتصاد والسياسة والتقنية والفكر والابداع ، يُعَضِّدُها تراكم المال ، ومَكْنَنَةُ الصناعة ، ودمقرطة المجتمع ، وعقلنة التسيير ، وتفاعل الفكر والابداع بالمعيش اليومي . لهذه الحداثة تاريخُهَا كما لفعلها الشُّمُولُ ، ولن نكون هنا مُطَالَبِينَ بقراءتها إلاَّ في حدود

(*) مجلة الكرمل ، ع 12 ، 1984 .

ارتطامنا بها على خطِّ التَّماسِّ ، مهما بدا هذا الخط سَرَاباً ، في شرائط تَحَكُّمِ الغرب في الشرق .

2 ـ ونبتعد عنها قليلاً ، قليلاً فقط ، لِنُنْصِتَ إلى دوائر حداثتنا ، بل ، اكثر من ذلك ، لنأخذ وضعنا الشعري ولَوْ مُوَارَبَةً ، نخطو نحوه ونستصدره في تناولٍ لَهُ أن يتمركز حول السؤال . غير أن هذا التناول ـ القراءة ، التناول ـ السؤال مشروعٌ له ما يهدده ضمن قَسْرِيَّةٍ تاريخية ـ اجتماعية ـ معرفية .

ها نحن نضع للتناول مركزاً تأسيسياً هو المساءلة ، لأنها وحدها قَلْبٌ لجهاتِ الاختيار والتسليم ، استغراقٌ في تفاصيل الكائن ، وانتشار مضاد في لغة الممكن . غير أن هذه المساءلة مشروطة **بالفعل المعرفي ، لا بالانفعال الذاتي** . وكثيراً ما ادعت بعض الخطابات خروجَها على أرضية الكائن فيما هي مُنْغَلِقَةٌ فِيهَا . ومنغرسة في جوف متعالياتها ، مما يؤدي إلى دوام الارتداد ، وبالتالي مغادرة السؤال والسائل والمسؤول ، في حالة من اليأس ، أو الإنشداد نحو ما هو سلفي في التصور والممارسة ، وقد آن لنا أن نحذر ونحن نحفر كلية الفعل ، فليس السؤال إرادة ، بل هو إرادة ومعرفة في آن .

باللّام (لِ) وحده يكتفي هذا المشروع ، أي أنه يتغيًّا استدراجَ الحداثة نحو السؤال المعرفي ، غوايَتها بمقدمات المساءلة ، عوض مغالطة الذات المسائلة ، وهي تلج العتمة ثم العتمة في زمن له من الارتجاج النفسي ما يفقد توازن الرؤية ، وما يكسر تماسك حدودها ، لا عقلنةً لما هو غير معقلن ، ولكن أيضاً بغاية تجنب مشاهد البطولة أو الشهادة .

واللام (لِ) هنا مسعى ، استخبارٌ للتاريخي ، انجذابٌ نحو الشعري ، نبشٌ غير مستسلم لهذا المدار الذي ينوجد ضمنه ، وبالتفاعل معه ، كل من التاريخي والشعري .

3 ـ ما هي الحداثة الشعرية العربية ؟ سؤال هو رَجِمُ الأسئلة ، حيث ينشبك تاريخ الحداثة بسماتها ، أكانت سمات بنية نصية أم سمات حساسية نوعية ، أم سمات رؤية للعالم . وهنا تتداخل التنظيرات والممارسات ، التجاوبات والصراعات ، الامتدادات والانقطاعات، التفاعلات والتأثرات ، فبأي معيار نضبط هذه الحداثة؟ بل ، أكثر من ذلك ، من هو صاحب المعيار (موجده، محدده ، مستعمله . . .) ؟

إذا عدنا إلى الدراسات ، والتنظيرات ، والصراعات ، الخاصة بالشعر العربي ، منذ البارودي إلى الآن فسنجد ثلاثة تعريفات للحداثة الشعرية العربية :

(أ) ـ التعريف الأول :

وهو الذي يموضع هذه الحداثة في الامتداد التاريخي منذ البارودي إلى الآن ، أو منذ ما

اصطلح على نعته بشعر «النهضة» . ومعناه أن الحداثة ظاهرة تاريخية ، نشأت مع البارودي ، ولا يهم هنا ، أن نتبين مسارها ، عبر التحولات والإنكسارات[1] .

(ب) التعريف الثاني :

يؤالف بين الحداثة كظاهرة تاريخية ، وبين جملة من الخصائص النصية التي شملت عناصر وبنية الشعر العربي مع مجيء الشعر المعاصر . وهذا التعريف يركز على الامتداد التاريخي كما يركز على عناصر «الرؤيا» كمكون من مكونات النص الحديث[2] .

(ج) التعريف الثالث:

وهو أميل إلى حصر الحداثة في الشعر الأوروبي ، واعتبار ما انتج ، منذ شعر «النهضة» إلى الآن ، بعيداً عن أن يستوعب الحداثة أو يستنْطِقَهَا في الممارستين التنظيرية والنصية[3] .

وهذه التعريفات الثلاثة متقاطعة مع استعمالات متداخلة لمستويات مصطلح الحداثة ، في العالم العربي ، تداخلاً يتجلى من خلال إطلاق «الشعر الحديث» و«الشعر المعاصر» ثم «شعر الحداثة» في مرحلة تالية ، هي السبعينيات ، إما للدلالة على الحداثة كظاهرة تاريخية ، أو كخصائص نصية ، أو كاحتمال للكتابة . ومستويات المصطلح تعيدنا إلى ما هو أبعد .

نعثر على التداخل بين مصطلحي «الحديث» و«المعاصر» منذ مرحلة سلامة موسى [4] وطه حسين[5] . ورغم أن سلامة موسى لا يتعرض للشعر العربي فإن حصره لمصطلح «الحديث» في الزمن يوضح القصد . يقول سلامة موسى «هذا الكتاب هو عرض ونقد للأدب الانجليزي في السنين الأربعين الماضية»[6] . أما طه حسين فهو يجمع بين «المعاصر» و«الحديث» في دراسة واحدة ، وهو يتطرق ، مثلاً ، لموضوع «الادب العربي بين أمسه وغده» فيقول : «وربما كان من اصطناع الدقة والحذر أن أسجل منذ الآن أني لا أتنبأ بشيء لأني لا أملك الوسائل التي

---

(1) لا نناقش هنا رأي أدونيس حول الحداثة لدى العرب القدماء . (راجع صدمة الحداثة لأدونيس ، دار العودة ، بيروت ، 1978 . وخاصة الفصل الأول «من القدم إلى الحداثة») . ونشير هنا أيضاً إلى دراسة إلياس خوري «الذاكرة المفقودة» ، مواقف ، ع 35 ، ص 68 .

(2) هذا واضح في النقد الشعري العربي منذ الخمسينيات .

(3) هذا هو التعريف النادر ، ولربما كان الحوار المنشور في مواقف ، عدد 35 ، مع أنطون مقدسي أكثر دلالة عليه .

(4) سلامة موسى ، **الأدب الانجليزي الحديث**، المطبعة العصرية ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، 1984 .

(5) طه حسين ، **ألوان**، دار المعارف بمصر ، 1958 .

(6) سلامة موسى ، المرجع السابق ص 3 .

تبيح لي هذا التنبؤ ، وإنما أحاول أن أنظر إلى أدبنا العربي المعاصر نظرة عامة أتتبع فيها بعض حقائق تطوره في العصور الماضية وأتوسم فيها بعض الممكنات لتطوره في الأيام المستقبلة»[7] ، ثم يقول بعد ذلك «على أن هناك تطوراً لأدبنا الحديث أعظم خطراً وأبعد أثراً من كل ما قدمت ، وهو الذي سيوجه الأدب في المستقبل القريب إلى غاياته التي لا يستطيع عنها تحولاً أو إنصرافاً فيما أعتقد»[8] .

هذا التداخل بين المصطلحين ، يعود ، إذاً ، إلى ما قبل مرحلة الستينات والسبعينات ، ووجوده في مجال الأدب ينعكس على الشعر أيضاً ، وهذا ما نلاحظه في جل الدراسات ، بل إن باحثاً قديراً مثل الدكتور إحسان عباس لم ينج من هذا التداخل في كتابيه عن «عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث»[9] ، و«اتجاهات الشعر العربي المعاصر»[10] .

وقد فطن د. كمال خير بك لشيوع هذا التداخل[11] ، وترجمة كتابه لم تفلت من هذا القانون[12] . ولائحة الكتب والدراسات طويلة لا نرى فائدة في ذكرها .

وإذا تركنا تعدد دلالة الحداثة جانباً ، في الغرب عامة ، فإننا نصطدم بإشكالية المصطلح في الثقافة العربية ، لأنه من بين ما يمكن أن يضبط علائقنا بالغرب ، ما دامت ترجمة المصطلح لا تقف عند البحث عن المقابل اللغوي لمصطلح من المصطلحات الأوروبية في اللغة العربية (فَهَذا هَيِّنٌ)، ولكنها تتجذر فيما هو أعمق حيث يظل الفرق قائماً بين انتاج المصطلح في محيط دلالي ، وانتقاله إلى محيط دلالي آخر ، يبدو في العربية وكأنه ابتداعٌ لغوي أكثر مما هو مُلْصَقٌ بحمولة معرفية ذات اشعاعات تتصل بالحداثة كفعل للشمول .

في مثل هذا الوضع التعريفي للمصطلح تضطرب المقاصد ، ويتحول كل شيء إلى

---

(7) طه حسين ، المرجع السابق ، ص. 10 . والتشديد من عندي .

(8) المرجع السابق ، ص . 29 . والتشديد من عندي .

(9) د. احسان عباس ، **عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث**، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، 1955 .

(10) د. احسان عباس ، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، عالم المعرفة ، كتاب رقم 2 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت .

(11) راجع كتابة **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط 1 ، 1982 ، ص. 14 . وقد تعرض لهذه المسألة مرة ثانية في هامش ص. 67 ، من الكتاب نفسه . وربما كان سعي الباحث لتدقيق مصطلحاته من أثر دراسته الأكاديمية في أوروبا.

(12) عنوان الكتاب بالفرنسية هو :

Le mouvement moderniste de la poesie arabe contempraine, publication orientalistes de France 1978.

وهو عنوان أكثر تماسكاً مما هو عليه في الترجمة العربية ، لأن الكاتب يقصد «التحديث» لا «الحداثة» .

نقيضه بكل سهولة ، وهذا ما أصبحنا نلمسه ونحن نعثر ، يومياً ، على الإلْصاقات الصحافية لمصطلح الحداثة ، تتصالح فيه الرؤيات أولاً ، ثم يغمر الضباب شيئاً فشيئاً ما تَهَيَّأَ أوْ يَتَهَيَّأُ ، فيتعرض لانكسار خارجي تمحى فيه السمات ، وتسلم السيادة للكائن المستبد . هكذا نكف عن الادراك ، ونحتمي بالمتاه، خَضُوعين أو مُحْتَجِّين .

4 ـ لا نجد ذِكْراً للتحديث والتجديد في مقدمات دواوين البارودي ، وشوقي ، وحافظ ، من خلال استعمال المصطلح ، رغم أن شوقي ينفرد بقوله « . . . ثم طلبت العلم في أوروبا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم ، وعلمت أني مسؤول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه وأني لا أؤدي شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التي لا تحد ولا تنفذ . . . »[13] .

أما جبران وخليل مطران فهما أوضح في النعت والتحديد . فالأول يلخص مشروعه التحديثي في «الجديد» ، كما جاء في رسالته إلى ماري هاسكل : «لم تكن الطرق القديمة تعبر عن أشيائي الجديدة . وهكذا كنت أعمل دائماً على ما ينبغي أن يعبر عنها . ولم أقتصر على صياغة ألفاظ جديدة ، بل إن إيقاعاتي وموسيقاي كانت جديدة ، وأشكال التأليف كلها كانتْ جديدة . كان علي أن أجد أشكالاً جديدة لآراء جديدة»[14] .

ويتحدث خليل مطران عن نزوعه نحو التجديد في مقدمة ديوانه : قال بعض المتعنتين الجامدين : إن هذا شعر عصري ، وهموا بالابتسام ، فيا هؤلاء ، نعم ، هذا شعر عصري ، وفخره أنه عصري وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر . . . »[15] .

هذان القولان صريحان في استعمال المصطلح . وإذا كنا لا نحصر بداية تداول مصطلحات وتعريفات ما هو غير تقليدي في الشعر ، لأنه يتطلب استقصاء وافياً ليس هنا غرضه ، فإن تناول كل من جبران وخليل مطران لمصطلحي «الجديد» و«العصري» ثم شيوع ظاهرة التعريف والتحديد ، هو مظهر لنا أن نلتفت إليه . تلك كانت اللحظة الأولى .

ولم يدخل التعريف والتحديد مرحلة مغايرة ، لهذه اللحظة الأولى ، إلاّ مع الخمسينيات ، فترة ظهور وبداية انتشار الشعر الحر ، ثم الشعر المعاصر ، وخاصة الشعر المعاصر الذي ميز النص ببنية تتمنَّعُ على نمطية الشعر الرومانسي ، وقد ساهم في هذا الارتجاج التنظيري كل من يوسف الخال وأدونيس[16] . ومن غير استخفاف نقول بأن أدونيس

---

(13) مقدمة الشوقيات، الجزء الأول طبعة 1898 ، أعيد نشرها بين قسم «وثائق» في مجلة فصول، شوقي وحافظ ، الجزء الثاني ، المجلد الثالث ، العدد الثاني ، يناير ، فبراير ، مارس ، 1983 ، ص . 269 .

(14) توفيق صايغ ، أضواء جديدة على جبران ، بيروت ، 1966 .

(15) مقدمة ديوان الخليل ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1967.

(16) لا نغفل ، هنا ، بطبيعة الحال ، دور مدرسة العراق ، وفي طليعتها كل من السياب والبياتي ، ولكننا ، هنا ، نركز على الجانب التنظيري دون غيره.

هو الشاعر العربي الحديث الذي رافق ، بضوء المعرفة والحساسية ، اتجاهات مُسَاءَلَة الحداثة الشعرية ، عبر استقصاء نادر ، في كل من الثقافتين ، العربية والغربية ، وهو يعيد قراءة الشعر العربي ، مبدلاً قراءة مسافات الابداع الشعري ، كاشفاً عن أسرار الشِّعْرِيِّ في ما هو «غير شعري» ، وعن التدمير في «الانحطاط» ، وعن الخطابة في «الثورية» ، في الوقت نفسه وهو يخترق الشعر الغربي ، واصلاً بين غرب يبحث عن شرقه ، وغرب يهدم غربه ، مفيداً من ثقافته الموسوعية ورؤيته الكونية ، يقوده لهب الحرية ، وتأسيسية الابداع .

5 ـ وما نستخلصه من القراءة الأولى لهذا المسار الطويل هو وجود قطيعة ملموسة بين شاعري «النهضة» ، البارودي وشوقي من ناحية ، وشعراء التحديث من ناحية أخرى . وليس صدفة عدم تعرض كل من البارودي وشوقي للتحديث والتجديد والعصرية ، فهما ينطلقان من إطار التصور المطلق للشعر ، فيما هما يظلان متمسكان بعودة «أبدية» للموروث الشعري . إن هذه القطيعة تتبدى في المنظور والبديل الشعريين ، كما تنغرس في أرضية مرحلة الصعود الاجتماعي ـ التاريخي في مصر القرن التاسع عشر ، وسيشرع شعراء التحديث في الاحساس بتدهور إمكانيات الإنغلاق في اختيار التعلق بالمجد القديم بعد تسارع علائم الإنحدارات المتوالية ، واستجابة لعودة الشرق للشرق ، هذه العودة «الابدية» الموهومة التي ربما كان لها ما يبررها في اللحظة الأولى ، من مشروع «النهضة» .

قطيعة في الواقع أيضاً ، وتجد تجاوباتها المباشرة وغير المباشرة في المنظور والبديل الشعريين ، دون أن تغفل هذه التجاوبات عما تحمله القطيعة من دموية الارتجاج ، واستعباد الغرب للشرق . إنها قطيعة التصدعات ، وقد انحفرت في المؤسسات الاجتماعية والبنية الثقافية ، تدفع بالاختيارات نحو المآزق السريعة ، مهما ظل الأفقُ أزرقَ والشعلةُ راسخةً .

6 ـ لذلك يمكن أن نرى إلى الشعر العربي الحديث ، تنظيراً وممارسة ، من خلال خطين متقاطعين . خط البداية والتأسيس ، وخط المحو والهدم ، كل منهما يحاصر الآخر ، مدة قد تقصر وقد تطول . وهذا ما يمكن لمسه منذ الصرخة الرومانسية إلى الآن ، لا فرق بين فترة وأخرى ، بين حركة شعرية وأخرى . وهو ما اتفق على تسميته بـ «الأزمة» . ولا غرابة في أن نجد بعض القراءات غير منحصرة في فترة الامتداد الزمني ، فلا ترى فيه غير الهباء .

طبيعي أن تكون الأزمة قانوناً من قوانين التحول ، في كل مجال من مجالات الوجود والموجدات ، بل إن العلم لا يتقدم إلا من خلال أخْطَائه ، والجسد هو الآخر ينمو عبر اجتياز جملة من الأعراض والامراض . هذا طبيعي إذاً ومن ثم يمكن الاكتفاء بارجاع الأزمة إلى الجدلية الباطنية للتحول والتبدل ، فنصل إلى التوقف عن تضخيم مناحي الأزمة ، ما دامت

شرطاً من شروط تبدل البنية ذاتها ، وما دامت قانوناً ماثلاً في وضعية الغرب كما هو في وضعية الشرق .

بهذه الحجة المعرفية تستطيع كل قراءة خارجية أن تواجه سلسلة الخطين المتقاطعين ، وبها وحدها تتجاوز التصدعات الضمنية والعلنية . ولا نستسلم لهذه القراءة . فما يلازم وضع الحداثة الشعرية العربية يتضمن هذا القانون العام ، وهو نادر الاختبار في قراءاتنا ، كما يتضمن غيره ، وهنا تنتهي مهمة الحجة المعرفية العامة ليعلن الفرق عن جرحه .

ذكرنا سابقاً أن القطيعة بين شاعري «النهضة» وشعراء التحديث تتجذر في الاجتماعي ـ التاريخي، وربما كان المنطلق، مع البارودي وشوقي، هو الالتحاق بالتحولات (الاقتصادية ـ الاجتماعية ـ السياسية) التي كانت تشهدها مصر، كأن الواقع يبدو لهما أكثر تحديثاً من الشعر، أوعلى الأقل مسألة وعيهما بإمكانية التحول داخل البنية الشعرية التقليدية ذاتها، لأنها أبدية ومطلقة ، وهذا ما سينقلب مع الرومانسية التي سيحس ممثلوها ، المختلفون اجتماعياً عن شوقي ، بأثر الاستبداد التركي في الأقطار العربية الآسيوية ثم الإنتدابات الأوروبية ، وانهزام الثورة العُرابية ثم ثورة 1919 ، والوضع الاستعماري في باقي أقطار شمال افريقيا ، فيصبح الشعر التقليدي (شعر «النهضة») معرضاً للمحو والهدم ، **بل إن هذا الخط يتصاعد في كل لحظة ، لاحقة ، ينكشف فيها عجز العالم العربي عن إحداث فعل التحرر .**

وهذا العنصر الغائب في القراءة الأولى ، المعرفية ، ينقلها من المستوى المعرفي للنص إلى المستوى الاجتماعي ـ التاريخي ، مستوى قانون حركة التحرر العربي الذي يتم الإحتكام إليه في تحديد الأزمة . إن حركة التحرر العربي تخضع ، هي ذاتها لقانون الخطين المتقاطعين ؛ خط الإنتشار ؛ وخط التقلص ، على امتداد العالم العربي ، ورغم أننا لن نجد صعوبة في أدراك التمفصل بين طرفي الخطين ، في كل من الحقلين الشعري ، والاجتماعي ـ التاريخي ، فإن الإحتكام إلى قانون حركة التحرر العربي في تحديد أزمة الشعر ، وأزمة الحداثة ، يدلنا على أن الحداثة الشعرية العربية ، وهي تخضع لقوانين جدلية النص الباطنية ، تتفاعل أيضاً مع حركة التحرر العربي ، إنْ لم تكن حرية التجديد مشروطة بانبثاق هذه الحركة الاجتماعية ـ التاريخية ذاتها .

إن من أهم الفروقات بين الحداثة الشعرية العربية والحداثة الشعرية الغربية تتشخص في نقطة التمفصل هذه . فالحداثة الشعرية الغربية تتفاعل مع المعرفي ـ الاجتماعي ـ التاريخي ، وفي هذا السياق يمكن أن نستوعب بُعْدَهَا المعرفي النقدي ضمن التجاوبات مع تحولات المعرفة الغربية من ناحية (مثلاً علاقة الشعر الرمزي ـ ملارميه ـ بموسيقى فاجنر ، أو

علاقة السريالية ـ أندريه بروتون ـ بالتحليل النفسي الفرويدي ، أو علاقة جماعة tel quel في فترتهم الأولى باللسانيات والماركسية والتحليل النفسي) وضمن مقاومة ونقد عقلانية الأَلْيَنَةِ والتدمير والاستعباد (مثلاً رامبو ـ ملارميه ـ الدادائية ـ السريالية ـ الوجودية ـ حداثة الخمسينيات) من جهة ثانية ، حيث يبدو الغرب منشطراً إلى غربين ، واحد للاغتراب والتدمير والاستعباد، والآخر للنقد والتحرر.

هي الأزمة غير سلبية دوماً . إنها مُكَوّنٌ من مكونات تبدل البنية ذاتها . فسحة للتأمل ، حاجزٌ يعلن عن طريق ـ طُرُقٍ أخرى . والأزمة بهذا المعنى المعرفي ليست وحدها الأساس في الحداثة الشعرية العربية ، فإلى جانبها : وقبلها تحديداً ، تتجلى أزمة ربما أمكن تسميتها بأزمة الخارج ، وهي أزمة الموانع لا الحواجز ، أي تلك التي لا تنبثق من باطن النص الشعري ، وباصطدامها بتحولات المعرفة ضمن تحولات المجتمعي ـ التاريخي ككل ، ولكنها تلك التي يكون العنصر الخارجي ، غير المعرفي ، هو وحده مقياس كل انسياب أو تصدع ، ومن هنا تتراءى لنا دلالة العودة إلى البدايات ، ودلالة المحو والهدم في كل حركة عكسية .

7 ـ نحن جميعاً متورطون في الحداثة، وقد أصبحت أثراً من آثار جسدنا، كُلُّ الأطراف، وكل القطاعات، في المجتمع العربي، ترحل، مبتهجة أو يائسة، نحو الحداثة. ولا يمكن لأي كان أن يدعي انسلاخه عنها، فالرغبات، والمظاهر، والنزوعات، جميعها تتحلق حول لوثة الحداثة. وحتى لا نتوه في المفارقات والمطابقات نثبت أن الحداثة حداثات، والمشترك بينها هو أرضية الغرب، تقنية، وفكراً، وإبداعاً، وهذا المشترك في الغرب، هو ما يورطنا جماعياً فيها، مهما تحكمت الخطابات التقليدية، على الخصوص، في تغيير المسار.

الحداثة حداثات ، والعلاقة لا تلغي الفرق ، هناك وهنا ، في المعيش والملموس والمَحْلُوم به . وحين نمحو الفرق يتحول كل شيء مُبَرِّراً لكل شيء ، أو كل شيء مُشَطَّباً على كل شيء .

بعضنا يأتي بآلة ويحرق الكتب ، يرفع أعمدة البرلمانات ويبطش بالتعدد ، يناصر حقوق الإنسان ويقطع اليدين و/ أو يحجرن الذاكرة والحواس ، ثم يعطي للخطاب المتعالي سلطة تسويغ مجد الاستسلام . ونقول عن هذا البعض إنه مُغرِّبٌ (وهو يدعي أنه حامي حمى الشرق) ، وليس هذا صحيحاً ، لأن الغرب هو الذي يختار لهذا الشرق غربه ، بل هو الذي يختار لهذا الشرق شرقه . هو شرق لا غرب له ولا شرق . هذه حداثة التقنية المنقطعة عن جذورها الفكرية والاجتماعية والسياسية . حداثة استبداد يستديم بها الشرق استبداده ، فيما يصون خضوعه لاستبداد الغرب . هذا النمط من الحداثة عادة ما ننساه عند التحليل ، ونكتفي بحصره في التقليد والأصالة . لذلك فإن الفصل بين الأصالة والحداثة في حد ذاتها ضَلاَلٌ .

الحداثة حداثات ، ، هذا يتجلى أيضاً في انفصال الغرب عن الغرب ، رغم العلاقة بينهما . الاستعباد / التحرر ، الغربي / الإنساني ، الأسياد والعبيد / لا أسياد ولا عبيد ، ولا يغفل الغرب انشطاره ، ولكل من هذين الغربين امتداده ، ولكل منهما مريدوه ، في أقصى الجزر ونهايات القرى المبعدة عن القرن العشرين .

وتختار حداثةُ الضد في العالم العربي حداثةَ الضدِّ في الغرب ، وهي حداثة فكرية وسياسية بالدرجة الأولى ، على عكس حداثة التقنية التي تقيد العالم العربي ، تمنهج وتعمم استبداده . بهذه الحداثة الفكرية تعيد قراءة الموروث ، تقرأ المعيش ، تؤسس للرؤية والتصور والحساسية . هذه الحداثة الضد تهب الفكري مداه السياسي ، الاجتماعي ، الثقافي ـ الابداعي ، ونحن جميعاً متورطون في الغرب ، متورطون في الحداثة .

علينا أن نسأل : لماذا الحداثة؟ هل الحداثة جبر أم اختيار ؟ كيف نكون على حدود الحداثة ، داخلها وخارجها في آن ؟

8 ـ يكف سؤال الحداثة عن أن يكون شعرياً . ويظل مسافراً ، يعضد أو يدمر ، عبر شرائط التحقق والاحتمالات . هو سؤال حضاري ، طرح بصيغ متعددة منذ ما يقارب القرنين في العالم العربي ، دون أن يفقد قوة الطرح ، ونحن ننتقل من هزيمة إلى هزيمة ، تتصدع الأجوبة ، واحداً بعد الآخر ، أو تمنح نفسها للتصدع دفعة واحدة . ومع كل تصدع نسأل بسؤال الحداثة ونجيب بجوابها ، من غير أن يكون لدينا سؤال أو جواب . تضيع السمات إذاً ، وتفتقد الذات السائلة موضوع السؤال . وهذا منحى آخر من مناحي أزمة الخارج ، وهي ما صنفناه ضمن الموانع لا الحواجز .

وننحصر في حقل الشعر ، فهو الأكثر انغراساً ، من بين الأجناس الأدبية على الأقل ، في تحديد سمات الصراع بين أنماط الحداثة ، والأكثر ، من بينها ، تجسيداً للتصدعات ، وللبدائل المجتلبة أو المحلوم بها . وحقل الشعر بهذا المعنى يكاد يتحول إلى مختبر للأسئلة والأجوبة .

ولا بد ، هنا ، من إثبات ملاحظة قد تكون لها دلالتها المتجاوزة لما هو شعري فتلمس الايديولوجي ، الاجتماعي ، السياسي . وهو أن التقليد الشعري ، منذ ما سمي بعصر «النهضة» إلى الآن ، لم يحس بأي تصدع داخلي ، بل إن موقف البارودي وشوقي من الشعر السائد في مرحلتهما ، انطفأ نهائياً فيما بعد ، وقد تخلى التقليد عن لهب الفعل الشعري ، ومن ثم فهو لا يسأل إطلاقاً ، بقدر ما يفيد ، حسب درجات التوتر الشعري ـ التاريخي ، من أجوبة التجديد الشعري ، بغاية الاحتماء بها ، أو احتوائها ، أو إفراغها من شحنتها الفاعلة ، ولا يفتأ ، مع كل خلل في هذا التوتر ، يرتد إلى نقطته الميتة التي تتبرأ من لهب الفعل

الشعري ، قديماً وحديثاً ، أي أنه التموقع خارج كل بُعد أو أفق .

وتبدأ اللحظة الأولى من الاحساس بهذا التصدع مع الرومانسية ، جبران ، مطران ، مدرسة الديوان . طرح الأول «الجديد» ، والثاني «العصري»أما مدرسة الديوان فاتجهت نحو «الانساني ـ المصري ـ العربي» . يقول العقاد والمازني «وأوجز ما نصف به عملنا ـ إن أفلحنا فيه ـ أنه إقامة مد بين عهدين لم يبق ما يسوغ اتصالهما والاختلاط بينهما ، وأقرب ما نميز به مذهبنا أنه مذهب إنساني مصري عربي : إنساني لأنه يترجم عن طبع الإنسان خالصاً من تقليد الصناعة المشوهة ، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة ، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة . ومصري لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية ، وعربي لأن لغته العربية ، فهو بهذه المثابة أهم نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وجدت ، إذ لم يكن أدبنا الموروث في أعم مظاهره إلا عربياً بحتاً يدير بصره إلى مصر الجاهلية»[17] . وهذا النص ، على قصره ، يختزن دلالات مشعة ، لها اقتدار تكثيف تصور الكائن والممكن لدى مدرسة الديوان ، ولدى الرومانسية العربية ، بصفة عامة .

أما اللحظة الثانية فتنبثق مع الشعر المعاصر في نهاية الأربعينات وبداية الخمسينيات ، في كل من العراق وسوريا ولبنان . والاحساس بالتصدع فيها أوسع وأشمل ، يخترق المسافات بسرعة محرقة ، يزداد فيها ضغط المعيش واليومي ، بفعل التصادمات المحلية والكونية ، أبرزها محلياً الاعلان عن قيام اسرائيل من ناحية ، وظهور حركات التحرر الوطني في شمال افريقيا ، والإنقلابات في أكثر من منطقة عربية في المشرق.

هذه لحظة الكونية ، حيث الشعر العربي يتأصل في اختيار العالم الحديث . يقول يوسف الخال «هذا التناقض بين كوننا شكلاً في العالم الحديث وبين كوننا جوهراً في خارجه ، يضطرنا إلى معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث ، ومعناة قضايا مجتمع حديث في مجتمع قديم . فهي التعبير عن معاناتنا تلك نعرض انفسنا لإنتاج أدب يجده القارىء الحديث بعيداً عن قضاياه ومشكلاته ، وفي التعبير عن معاناتنا الأخرى نعرض أنفسنا لإنتاج أدب يجده القارىء العربي مستورداً غريباً»[18] .

بل إن أدونيس يعلن عما هو أبعد في صميمية الكوني إذ يقول : «لا بد للشاعر العربي المعاصر ، في ضوء ما قدمنا ، من أن يتخطى قيم الثبات في تراثه الثقافي ، على الجملة ، لكي يقدر أن يبدع شعراً في مستوى اللحظة الحضارية التي يعيشها . وكما هو طبيعي أن لا يرى

(17) العقاد والمازني ، **الديوان**، الطبعة الثالثة ، دار الشعب ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص. 4 .

(18) يوسف الخال ، **الحداثة في الشعر** ، دار الطليعة ، بيروت ، 1978 ، ص. 06 .

في تراثه الشعري قيماً نهائية ، كذلك طبيعي أن ينظر إلى تراثه الحضاري من هذه الزاوية . هكذا يصبح التراث العربي ، شعراً وثقافة ، جزءاً من الحضارة الإنسانية . ولا معنى لهذا التراث إلا بقدر ما يندرج في هذه الحضارة ، وبقدر ما هو إنساني ، وبقدر ما هو يقوم على الحرية والبحث . ولا يلتمس الشاعر العربي المعاصر ينابيعه في تراثه وحده ، وإنما يلتمسها في هذا الكل الحضاري الشامل»[19] .

إن شمولية الحضاري والكوني تستبد ، في هذه اللحظة الثانية من الحداثة الشعرية ، بالرؤية الشعرية ، وهي تتحسس التصدع متكاملاً ومتشعباً ومتجذراً . ولذلك أكدت هذه الرؤية الكونية على مسلمات اللحظة الأولى ، بخصوص :

(أ) ـ الخروج على الشعر العربي القديم كضرورة ، وهو موقف لا مفكر فيه لدى القدماء على عكس ما حصل في الحقول المعرفية الأخرى .

(ب) ـ اعتماد الشعر الغربي (الكوني) كمعيار للشعر والشاعرية .

(ج) ـ إعادة قراءة الشعر العربي ، قديمه وحديثه ، في ضوء معطى «روح العصر» .

هذه المسلمات لم تعد كافية في اللحظة الثانية من الحداثة الشعرية ، لما عرفه التحول المعرفي ذاته في أوروبا، والتحول الشعري خاصة ، وأيضاً لاختلاف المواقع الاجتماعية ، وتباين الشرط التاريخي ، وهو مَا جَعل اللحظة الثانية تستبصر الفعل الشعري من أمكنة مختلفة ينهدم فيها المقدس والثابت ، على مستويات الايقاع ، اللغة ، الرؤيا ، الواقع ، الثورة . لـم يكن هذا قليلاً ، ونحن هنا لا نؤرخ .

لهذه الأجوبة تصريفها الذي يمكن ملاحقته ضمن كل لحظة على حدة ، وضمن مسار بعض الشعراء ، من مرحلة لمرحلة ، أو من اختيار لاختيار . ولهذه الأجوبة أسئلتها كذلك ، وقد جاءت أساساً في صيغة نقد للمعرفة والرؤيا الشعريتين في كل لحظة من اللحظتين معاً ، أكانتا سائدتين أم لا .

ويمكن ، هنا ، أن نقدم باختصار بعض العلامات الدالة على السؤال ـ النقد ، وهو في أغلب الحالات متزامن مع الأجوبة .

اللحظة الأولى :

1 ـ نقد العقاد لشوقي ، ونجتزىء منه قولته الشهيرة :

«فاعلم ، أيها الشاعر العظيم ، أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء ، لا من يعددها

(19) أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، 1972 ، ص، 49 ، 50 .

ويحصي أشكالها وألوانها . وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه وإنما مزيته أن يقول ما هو يكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به»[20] .

2 ـ نقد الشابي للشعر العربي القديم ، وهو مجمل في الخيال الشعري عند العرب ، ورأيه في الشعر القديم موجه مباشرة للتقليد الشعري السائد في عصره فيقول الشابي :

«لقد علمتم من كلماتنا السابقة ، أن كل ما انتجه الذهن العربي في مختلف عصوره قد كان على وتيرة واحدة ، ليس له من الخيال الشعري حظ ولا نصيب . وأن الروح السائدة في ذلك هي النظرة القصيرة الساذجة التي لا تنفذ إلى جوهر الأشياء وصميم الحقائق ، وإنما همها أن تنصرف إلى الشكل ، والوضع ، واللون ، والقالب ، أو ما هو إلى ظواهر الأشياء أدنى من دخائلها ، فهي لا تتحدث عن الطبيعة إلا بألوانها وأشكالها ، ولا يهمها من المرأة ، إلا الجسد البادي . . .»[21] .

اللحظة الثانية :

1 ـ نقد يوسف الخال للمرحلة الرومانسية في لبنان . يقول الخال : «إن الشعر اللبناني الحاضر شعر عربي تقليدي ، وهو شعر متخلف عن هذا العصر . إنه في كلتا الحالتين شعر غير حديث. إن هذا الشعر لا يختلف في خصائصه الجوهرية عن الشعر العربي التقليدي. فعمود الشعر هو هو، وحدة البيت لا القصيدة هي هي. الوزن والقافية لم يجر عليهما أي تعديل، الأغراض الشعرية القديمة، بالرغم من بعض المحاولات في المسرحية والقصص والملحمة، ما تزال هي الأغراض الشعرية الحاضرة، والنظر إلى الأشياء أو الخبرة الكيانية في الحياة، وهذا هو الأهم، ما برحت تصدر عن عقلية اجترارية «عتيمة»[22] .

2 ـ نقد أدونيس للشعر العربي ، قديمه وحديثه ، وهو نقد متشعب ، لا ينحصر في بيان أو دراسة ، بل هو استقصاء جَسُورٌ ، يمتد في الزمان والمكان ، يستنطق الفكر والإبداع ، وهو في الوقت نفسه متجدد في كل آن . والاستشهاد هنا بَقَوْلَةٍ من دراسات أدونيس لا يعدو أن يكون رمزياً . لذلك نأخذ قولته هاته :

يمكننا أن نتتبع المنحى الذي سلكه شكل القصيدة العربية ، خلال تطورها ، ويمكن أن نرى تغيراً ما في الشكل ، إلا أن هذا التغير بقي سطحياً لم يلامس كيان القصيدة العربية ،

---

(20) العقاد ، الديوان ، ص. 20 .

(21) أبو القاسم الشابي ، الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر ، 1983 ، ص . 121 .

(22) يوسف الخال ، بيان شعري ، عن كتاب حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر د. كمال خير بك ، ص . 67 .

فبقيت ، جوهرياً ، كما كانت بدون تغير»[23] .

تأكيداً أن ايراد نماذج من هذا السؤال ـ النقد لا يقصد منه استنفاذ جميع الآراء بقدر ما هو ينحصر في اثبات التكامل بين الجواب والسؤال ، سواء في اللحظة الأولى أو اللحظة الثانية ، من الحداثة الشعرية . وتظل انبثاقات السؤال ـ الجواب ـ السؤال متسعة ، في اللحظتين معاً ، لمسافة الشعر العربي ، ترى إلى حواجز القصيدة الحديثة في تربة انغراسها عبر توحد النموذج والنمط ، منذ الشعر الجاهلي ، لا فرق في ذلك بين الشعر القديم والشعر الكلاسيكي الجديد (شعر «النهضة») ، والشعر الرومانسي ، والشعر المعاصر نفسه . وسنعود لهذا فيما بعد .

وما قلناه بخصوص الاحساس بالتصدع ، كحافز رئيس ، لإعادة القراءة وتجديد الممارسة النصية ، يؤكده أدونيس في دراسة له عن «الشعر العربي ومشكلات التجديد» التي جاء فيها :

«لا يستطيع الشاعر أن يبني مفهوماً شعرياً جديداً إلا إذا عانى في داخله انهيار المفاهيم السابقة ، ولا يستطيع أن يجدد الحياة والفكر ، إذا لم يكن عاش التجدد ، فصفى من التقليدية ، وانفتحت في أعماقه الشقوق والمهاوي التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة . فمن المستحيل الدخول في العالم الآخر ، الكامن وراء العالم الذي نثور عليه ، دون الهبوط في هاوية الفوضى والتصدع والنفي»[24] .

على أن اللحظة الثانية من الحداثة الشعرية ستشهد انفجاراً نقدياً، لا استقرار لـه ولا قرار ، يفعل في سؤال الشعر وجوابه ، مع التركيز بالأساس على الممارسة الشعرية المعاصرة[25] . وسنقدم نماذج قليلة جداً للوقوف على هذا الإنفجار النقدي .

1 ـ كانت نكوصية رؤية نازك الملائكة للحداثة الشعرية حاجزاً لاعتماد المغامرة وتدمير

---

(23) أدونيس ، زمن الشعر ، ص. 15 .

(24) أدونيس المرجع السابق ص 54 .

(25) ربما أمكن القول بأن هذا الانفجار النقدي لم يتحقق بصيغة دالة في الرومانسية كلحظة أولى من الحداثة الشعرية . فالنماذج التي نعرفها نادرة ، وربما كان نقد العقاد لعبد الرحمن شكري أبرز مظهر لهذا الإنفجار . يقول العقاد : «ولعل هذا من أكبر الأسباب التي أفضت إلى خمول شكري وفشله في كل ما عالجه من فنون الأدب لأنه لا أسلوب له ، إذ كان يقلد كل شاعر ويقتاس بكل كاتب وينسج على كل منوال . وحسب المرء أن يجيل نظره في كلامه ليدرك ذلك ، إذا كان على شيء من الاطلاع ، فإذا لم يكن فهو لا يعيبه أن يرى أنه يستعمل اللغة جزافاً ويكيل «توافيق وتباديل» ـ كما يقول الرياضيون ـ من الكلام غير واضحة ولا مؤدية معنى بعينه ، ويسطر على الطرس أصداء متقطعة بأصوات مألوفة لا رموزاً منقاة لتمثيل المعنى وإحضاره» . راجع كتاب الديوان، ص. 59 .

المعيار ، كسلطة قضائية . وهذا ما دعاها منذ 1959 إلى كتابة مجموعة من المقالات التي تواجه بها الشهر المعاصر . تقول نازك :

«وإنه ليهمنا أن نشير إلى أن حركة الشعر الحر ، بصورتها الحقة الصافية ، ليست دعوة لنبذ الأبحر الشطرية نبذاً تاماً ، ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل وتحل محلها ، وإنما كان كل ما ترمي إليه أن تبدع أسلوباً جديداً توقفه إلى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة . ولا أظنه يخفى على المتابعين أن بعض الموضوعات تنتفع بالأوزان القديمة أكثر مما تنتفع بالوزن الحر . ولذلك لا نرى وجهاً نبرر به ميل بعض الناشئة ألى أن يكتبوا شعرهم كله بالأوزان الحرة (وقد تناولت هذه الظاهرة بالنقد في الفصل السابق) . غير أن التطرف شيء مألوف في تاريخ الدعوات الأدبية والاجتماعية ، ونحسب أن كل حركة تبدأ متطرفة أولاً ، ثم ترتد إلى الاعتدال بعد أن تشذ بها التجارب وتصقلها الحاجة . ثم إننا على يقين من أن كثيراً من المغالين في استعمال الشعر الحر سيرتدون في السنين القادمة إلى الاعتدال والاتزان . ويعودون إلى الاوزان الشطرية فيكتبون بها بعض شعرهم»[26] .

2 ـ انسحب أدونيس من مجلة «شعر» بعد عددها السابع والعشـرين (ربيع 1963) ، وأسس في 1968 مجلة «مواقف» . وقد أوضح أدونيس حدود مجلة «شعر» واختلافه معها في العدد 15 (أيار ـ حزيران 1971) من مجلة «مواقف» . يقول أدونيس :

«أدى عملنا سوية في مجلة «شعر» ، يوسف الخال وأنا ، بالتعاون مع الأصدقاء الأخرين الذين كونوا هيئة تحريرها ، القريبة العاملة والبعيدة المتعاطفة ـ أدى عملنا إلى ترسيخ مناخ التجديد ، نظرياً وفنياً ، بحيث أصبحت خارج الشعر ، كل محاولة لتحديد الشعر كما كان يحدده النظريون القدامى . وفي أواخر عملنا المشترك أخذ يتضح لي أن هذا الذي حققناه ، وهو مهم جداً ، لا يكفي خصوصاً أن معظم هؤلاء العاملين وقفوا عند حدود تغيير الـطريقة الموروثة واكتفوا بهذا التغيير . وقد أكدت التجربة أن البقاء في حدود تغيير الطريقة يندرج في النهاية ضمن إطار الثقافة الموروثة ، ويصبح نوعاً من التلاؤم والتكيف . وهذا ما حدث لمجلة «شعر» . لذلك لم أستغرب من الذين استمروا قـائمين عليها ، بعـد أن تخليت عنها ، أن يجهلوا أعمق التجارب الشعرية وأقصاها ، أو أن يسيئوا فهمها . حتى إن المجلة أخذت تنكر ما بدأته . وأخذ التغير الذي أحدثته حركتها في البداية يظهر كأنه تغير في الدرجة لا في النوع . ومن هنا كان موتها، كما قلت مرة، ضرورة ذاتية في المقام الأول، وذلك من أجل الاحتفاظ بما بدأته، والإبقاء عليه ناصعاً، نقياً، حياً.

ما نحاوله اليوم ، في «مواقف» ، يتجاوز ما بدأتـه «شعر» ويكمله في آن . فلم تعـد

(26) نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر** ، دار الأداب ، بيروت ، 1962 ، ص . 47 .

المسألة أن نغير في الدرجة ، أي في الطريقة ، بل أصبحت المسألة هي أن تغير في النوع ، أي في المعنى . لم تعد المسألة اليوم ، مسألة القصيدة، بل مسألة الكتابة. كنت في «شعر» أطمح إلى تأسيس قصيدة جديدة، لكنني في «مواقف» أطمح إلى تأسيس كتابة جديدة»[27] .

لهذا الاستشهاد المطول ما يبرره ، لأنه يؤرخ لمرحتلين فاعلتين في اللحظة الثانية من الحداثة الشعرية العربية ، مبرزاً أفق المشروع الحداثي لكل مرحلة ، وصميمية التخطي ، كمكون ، نظري على الاقل من مكونات الحداثة .

3 ـ ويحضر الإنفجار النقدي في المغرب أيضاً . فهذا «بيان الكتابة» ، المنشور سنة 1981 ، يسأل الشعر المعاصر في المغرب ، كابن شرعي للشعر المعاصر في المشرق ، يوحد الفضاء فيما هو يعلن عن خصيصة الفرق .

«إن مفهوم الكتابة معارض أساساً للشعر المعاصر ، كرؤية للعالم ، لها بنية السقوط والإنتظار . هذا الشعر هو الذي يواجه هنا ، كرؤية برهن التاريخ على تخاذلها وتجاوزها ، وليس البيان فرضاً ما بقدر ما هو دفع صريح للآخرين إلى الارتباط بالقلق وتبني السؤال .

لقد حان الوقت للتأمل في ما تم انجازه ، على بساطته ، خاصة إذا كنا نبتعد عن السقوط في التجريب المجاني ، وعن اعتبار الخلل شيئاً عابراً أو تقليداً ملتصقاً بجلودنا كاللعنة الدائمة .

إنها الكتابة . ليست التسمية بدعة متحلة . إنها بالتأكيد شبح ، على مستوى اللاوعي ، بالنسبة لمن يجهلونها . فهم يقومون بتصعيد خطاب سياسي لكبتها ، وتكريس لما يعتقد أنه الاصل . وإذا كانت الكتابة تعتمد أساساً على جدلية النص والممارسة التنظيرية ، فإنها من ناحية أخرى ، مؤشر لرؤية مغايرة ، تجهد الطليعة العربية لبلورتها . لم نجتمع في لجنة سرية أو علنية لوضع قوانينها المسبقة ، ولكن كُلًّا منا كان يحس ، ثم يدرك ، أنه يتجه نحو الآخر ويكمله .

إن الكتابة بهذا المعنى ليست منعزلة في المغرب ، تخشى الإنفتاح على الآخرين . إنها مشروع جماعي نتوحد فيه ، نعيد النظر في الجمالي ، الاجتماعي ـ التاريخي ـ السياسي ، ثورة محتملة ضمن الثورة الاجتماعية المحتملة أيضاً . لا بد للكتابة في المغرب من مغادرة الإطار الضيق ، وتسافر بعيداً ، بخصوصيتها ، علاقتها وفرقها»[28] .

إن إدراج «بيان الكتابة» ، في هذا السياق ، تلميح لاتساع رقعة الإنفجار النقدي على

---

(27) أدونيس ، تأسيس كتابة جديدة ، مواقف، ع 15 ، ص. 3 ، 4 .

(28) محمد بنيس ، بيان الكتابة ، مجلة الثقافة الجديدة، المغرب، ع 19 ، السنة 5 ، 1981 ، ص . 39 .

الصعيد العربي ، مشرقاً ومغرباً ، وقد انحفرت عادة نسيان المغرب ، دونما وعي منا بأن لهذا النسيان دلالته المعرفية ، فضلاً عن دلالته التاريخية ـ الاجتماعية .

4 ـ وينشر محمود درويش في العدد السادس من مجلة «الكرمل» (ربيع 1982) : قبل حصار بيروت ، صرخة بعنوان : «انقذونا من هذا الشعر» . صرخة شبيهة بإعلان البراءة مما يكتب باسم الشعر الحديث :

«إن ما نقرؤه ، منذ سنين ، بتدفقه الكمي ليس شعراً إلى حد يجعل واحداً مثلي ، متورطاً في الشعر ، منذ ربع قرن ، مضطراً لاعلان ضيقه بالشعر . وأكثر من ذلك يمقته ، يزدريه ، ولا يفهمه ، إن العقاب الذي نتعرض له يومياً ، من جراء هذا اللعب الطائش بالشعر ، يدفعنا ـ أحياناً ـ إلى قبول التهمة الموجهة إلى الشعر العربي الحديث . ولكن هل يكفي أن يتبرأ كل شاعر ، بطريقته الخاصة ، لينجو من الاتهام العام؟ ماذا يفيد التبرؤ مما ليس يشبهك إلى درجة تشبهك . وهل جرب أحد أن يرى أعضاءه في أجساد الآخرين ، دون أن يتحمل المسؤولية عن سهولة تفكيك جسده؟

على الشعراء ، والنقاد إذا وجدوا ، أن يدخلوا في عملية حساب النفس العسير ، فهذه هي فترة النقد الذاتي ، إذ كيف يتسنى لهذا اللعب العدمي أن يوصل إلى إعادة النظر والتشكيك بكامل حركة الشعر العربي الحديث ، ويغربها عن وجدان الناس إلى درجة تحولت فيها إلى سخرية ؟ إن تجريدية هذا الشعر قد اتسعت بشكل فضفاض ، حتى سادت ظاهرة ما ليس شعراً على الشعر ، واستولت الطفيليات على الجوهر لتعطي الظاهرة الشعرية الحديثة سمات اللعب ، والركاكة ، والغموض ، وقتل الأحلام ، والتشابه الذي يشوش رؤية الفارق بين ما هو شعر وما ليس شعراً»[29] .

لهذه الصرخة صوتها الجماعي ، ولها اختبارها لعناصر النص ، إيقاعاً ، ولغة ، ورؤية ، كما لها شرائط التحقق الشعري ، من تواصل وإعجاب، غير غافلة عن الوضع المعرفي ، والوضع الاجتماعي ـ الاقتصادي (فائض البترودولار) . وليست هذه صرخة استثنائية .

5 ـ في صيف 1983 صدرت ببيروت مجلة «تحولات» (ولم يصدر إلى حين كتابة هذه الدراسة عددها الثاني) . وتندرج مقدمتها ضمن هذا الانفجار النقدي ، وهو ما يعنينا هنا . ولعل القسم الأول من هذه المقدمة يمنحنا إمكانية رصد محيط الإنفجار ، لذلك نركز عليه :

«المفارقة المدهشة تأخذ شكل المغامرة المضاعفة . مغامرة السؤال المنبثق على مسافة

(29) محمود درويش ، انقذونا من هذا الشعر ، الكرمل، ع 6 ، ربيع 1982 ، ص . 6 .

تكتظ بالأجوبة . بالأجوبة التي تصوغ زمنها النهائي المغلق . مغامرة السؤال الملعون ليبقى سؤالاً ملعوناً . سؤالاً شعرياً وإنسانياً معلقاً على خارطة لا تنتهي من طقوس القيلولة والارتدادات والاستسلامات الابدية ، لحظة مضادة تحاصرها ذاكرات معدنية . لكنها تبقى ، اللحظة المضادة،من قطرة تنزف رقيقة على الخزائن المعدنية . خزائن الرمل . سؤال من بين الاسئلة ، السؤال الشعري . سؤال من كل الاسئلة . لكنه يلقى كما تلقى الدهشة ، ربما ، بلا عتاد أو محمول ثقيل منها ، وربما ، أيضاً ، بلا مشروع ثقافي (أو سياسي شامل) كأنما يبقى نقاؤه كسؤال نقي ومطهر ، وربما بلا نظام متماسك (ايديولوجي أو دوغماتي أو غيبي) ، فلا يحصره غير فضائه الشاسع ، غير فضائه الجسدي النابض . وهل هنا يكمن الخطر ؟ أن تأتي «تحولات» بلا «رؤيا» مسبقة ، أو بلا بنية «ثقافية» أو فكرية أو ذهنية تضبط أفقها وتوجهاتها ، لتطل النصوص الشعرية عارية، عارية إلا من لحظاتهاالخاصة؟ وهل هنا يكمن الخطر كذلك ، أن تنكسر هذه النصوص على تاريخيتها أو على مفاهيمها «الأولية» التي تدعو إلى توجيه تياراتها حتى التقنين؟ وماذا نقول عن كل الشعارات والمفاهيم والنظريات التي سبقت نصوص ا الشعرية وغير الشعرية ، فوقعت هي في غربة وأوقعت النصوص في غربة أعمق وأشد ؟ وما الذي بقي من مجمل ما أقترح أو فرض على امتداد المراحل السابقة ، وما كانت النتائج في المستويات المختلفة : الشعرية والأدبية والسياسية، بعد هذه الحروب ؟ بل ماذا بقي من كل ما ارتفع بعد كل هذه الحروب؟ بل ماذا بقي من كل تلك المشاريع «الثقافية» التي تهاوت عند اول هزة حقيقية وسقطت عند أول احتكاك بالواقع ؟ وهل نسمح لانفسنا بالقول إن استعجال طرح المشاريع والمفاهيم المسقطة على الواقع الثقافي ، أوقعها بنوع من الاقتلاع أدى إلى هذا التشتت الخطير الذي نشهده في مجتمعنا . . .»[30] ؟

يتغيًا اثبات هذه المواقف، كاملة ، رغم تجزيئها ، محاولة محاصرة بنية السؤال . النقد ، وامكانية البحث في قوانينها من خلال حالتيها ، في اللحظتين ، الأولى والثانية ، من الحداثة الشعرية العربية . والتسلسل التاريخي الذي يطبع ايرادها لا يلغي تجانس وانسجام الخطين المتقاطعين : خط البداية التأسيس ، وخط المحو والهدم في كل حالة على حدة ، ثم في الحالتين مجتمعتين معاً ، إضافة إلى أن هذا التسلسل يصرح بتاريخية البنية فيما هو يضمرها .

ومن هنا نستخلص بأن عناصر السؤال ـ الجواب ـ السؤال هي المؤسسة للبنية المركزية للحظتي الحداثة الشعرية العربية ، بدءاً من انبثاقات الرومانسية حتى الآن ، وهي بنية تختلف جذرياً عن البنية السابقة عليها لدى «مدرسة النهضة» التي لم تحس بأي تصدع يمكن أن

---

(30) «تحولات» أو السؤال الشعري المقبل ، مجلة تحولات، ع 1 ، صيف 1983 ، ص . 3 ، 4 .

يبعث فيها رغبة السؤال ، لأنها تمتلك حقيقتها الثابتة في المفهوم المطلق للشعر ، كما تحدد في التصور التقليدي العربي للشعر ، وتطمئن اليها .

هي بنية مضادة ، لها من الاكتمال بقدر ما لها من الارتجاج . بل إن هذه البنية هي ما يبرر الحداثة الشعرية العربية ومصدر صلابتها وانكسارها في آن ، لأن فهم بنية الإنفجار النقدي من خلال التبرير كبعد واحد ، يتجنب الانفجار خارج الارتجاج أيضاً ، والتعتيم الذي قد تصدر عنه القراءة ، وهو يتوسل الاكتمال وحده ، يسقط في تسطيح القضايا والمواقف ، وهو ، بالتالي ، انحياز لرؤية غيْر نقدية .

وباعتبار ذلك نُميِّزُ بين موقف نازك الملائكة ، كنموذج لتصور قبلي ، ولسلطة قضائية ، وبين المواقف الأخرى . فنازك الملائكة تتوهم أنها تتحدث عن الشعر المعاصر ، كما يشير إلى ذلك ، عنوان كتابها «قضايا الشعر المعاصر» ، فيما هي تتناوله بمعيار الشعر الحر . هو موقف ارتداد ، يسالم التقليد ، ويهادن الائتلاف. وتظل سلطة كتاب (قضايا الشعر المعاصر) قوية ، لا بإرجاع القصيدة المعاصرة إلى ما قبل منطلقها ، ولكن بما قدمه لها من إمكانيات توضيح الفروقات بين الشعر الحر والشعر المعاصر ، والدخول في مرحلة أخرى من المعرفة والممارسة الشعريتين .

وبنية السؤال ـ النقد هي ما يشبك عناصر السؤال ـ الجواب ـ السؤال ، في اللحظتين معاً . والمواقف المثبتة هنا هي لشعراء فقط، لأننا نَادِراً ما نعثر على مواقف نقدية لنقاد يؤسس الاحساس بالتصدع خطابهم ، ولربما كان أبرز من يمثل هذا الاستثناء النقدي هم كمال أبو ديب، خالدة سعيد، وإلياس خوري، بل لربما كان الياس خوري هو الإحساس ذاته بهذا التصدع[31].

---

(31) راجع دراساته العديدة، وخاصة ما نشره منها في كتابه دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد ، بيروت ، 1979 ، وكذلك دراسته المعنونة بـ الذاكرة المفقودة ، المنشورة في العدد 35 من مجلة مواقف (ربيع 1979) ، والمنشورة أيضاً في كتابه الذي يحمل العنوان نفسه للدراسة ، صدر عن مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، 1982 . وفي سياق ندرة هذا الاستثناء النقدي يمكن إدراج ما جاء في كلمة محمود درويش التي ورد فيها :

«قلت لناقد كبير: لماذا لا تتدخل . لماذا لا تكرس طاقتك النقدية الكبيرة دراسة الشعر الحديث في محاولة لاستنباط بعض القواعد والضوابط ، لتساهم في وضع حد لهذه الفوضى؟ قال : لا أفهم . ولا أستطيع القول إن معظم هذا الشعر ، منذ الرواد إلى النقباء إلى الأنفار ، ليس شعراً . وأخشى التعرض لتهمة المحافظة من النقاد الجدد ، الذين يدرسون القصيدة الغامضة بمقال أشد غموضاً ، لأني لا أؤمن بالبنيوية بخاصة ، ولا أتقن تخطيط اسهمها وأقواسها وخرائطها ! . . .» . ولا يهمنا هنا إن كان هذا الحوار حقيقياً أم لا . راجع الكرمل، ع 6 ، ص. 7 .

بنية السؤال ـ النقد هي بنية الأزمة ، أزمة الحداثة الشعرية . والعناصِرُ قادمة من أمْكِنةٍ متعددة : المكان المعرفي ، المكان الاجتماعي ، المكان الحضاري . لكل من هذه الأمكنة تفرعاته ، فهي تحاصر عناصر ومكونات النص الحداثي ، لغة ، ايقاعاً ، بلاغة ، تراثاً عربياً قديماً ، تراثاً غربياً . تحاصر العالم العربي الحديث ، من حيث تشكيلاته الاجتماعية ، وطبيعة الدولة والمؤسسات المضادة . تحاصر الهزائم المتوالية في القديم والحديث معاً ، القمع المعمم ، تَفَكُّكَ المواجهة ، انفراط القوة المضادة . وتحاصر الغرب أيضاً ، معرفياً ، سياسياً ، تقنياً . مسافات لا نهائية متجاورة الأمكنة ، متبادلة الفعل . ولكن ما هو القانون الضابط لارتباط عناصر البنية فيما بينها ؟

9 ـ نحن جميعاً متورطون في الحداثة . والحداثة حداثات .

حداثة الدولة، وتتمثل خصوصاً في تقنية التجهيز والقمع ، ولا اختيار للدولة العربية في هذه التقنية ، فالغرب هو الذي يختار نمط الغرب المسموح به و/ أو المرغوب فيه للعالم العربي . وهذه حداثة مقطوعة الجذور عن الماضي والمستقبل معاً . إنها ، باختصار ، حداثة هيمنة فرد أو فئة تتضمن ، كشرط وحيد لاستمرارها وضمان هذا الإستمرار ، استعبادَ وهزيمةَ الأمة والوطن .

حداثة المؤسسات المضادة ، بما يحددها كطريقة للتنظيم الاجتماعي ، والتكتل السياسي . والمفارقة هنا هي أن هذه المؤسسات ـ كمعطى غربي بالأساس ـ تنبني فيه على مرتكزات الحداثة ، التي هي الديمقراطية ، وحرية التعبير ، واعتبار الوطن أو الأمة أو الأممية ، ظلت في العالم العربي تهجس بالسلطة والدولة كنموذج لبنيتها ، مما أعطاها وضعية امتداد للسلطة لا بديل لها . لذلك تحول هذا النمط الحداثي من التنظيم الاجتماعي والتكتل السياسي ، في العالم العربي ، إلى وسائط تضمن استمرار الدولة ـ الهيمنة ، على مستوى البناء القَبَلي لقاعدتها الاجتماعية ، والتسييد الضّابط للممارسة السلطوية، بفئويتها وقَبَليتها وتراتبها الخاضع للواحدية المتعالية ، والتنظير المستقر في جوف ثوابت الفكر اللاهوتي المانعة لإبدال الرؤية إلى مسألة الأقليات ، العقد الاجتماعي ، والفعل الثقافي ، والارتباط بين القيادة والقاعدة ، وتفضيل مبدإ الاجتهاد على مبدإ حرية التعبير .

حداثة المعرفة، بتشعباتها ، ومن ضمنها حداثة الإبداع ، في مختلف الأجناس الأدبية ، والفنون التشكيلية ، والسينما والمعمار . . .

وليس هذا حصراً نهائياً لتجليات الحداثة في المجتمع العربي . هو مجرد فصل بينها ، تجنباً لإسقاط وضعية كل واحدة منها على غيرها ، ومحاولة للتقدم نحوها مختلفة ومؤتلفة .

10 ـ والحداثة الشعرية هي مقصدُنَا هُنَا .

كان التصور التقليدي للشعر العربي هو معيار «مدرسة النهضة» ، بل هو معيار نازك الملائكة ، في نهاية التحليل . ولم يعد هذا المعيار قابلاً للتطبيق مع الحداثة الشعرية العربية ، لأنها ، بالضبط تخرج عليه ، وقد تبنتْ معايير أخرى أسبقها معيار الحداثة الغربية ، الذي لا يختص بالشعر وحده ، فهي بذلك تؤسس لتراثها في مستقبلها (الغربي أساساً).

هذا معيار معرفي ، حتى وهو يتلبس بحالات الوضع الاجتماعي ـ التاريخي ـ السياسي لأوروبا، أثناء أزماتها وحروبها ، وكمثل على ذلك الحركة السريالية ، والوجودية ، إضافة إلى أن لهذه المعرفة تعدد حقائقها وتبدلاتها اللانهائية .

ويبدو أن سؤال ـ نقد الحداثة الشعرية العربية يختار التوجه نفسه ، وهو يحللها أو يعين أزمتها . هذا المظهر الأول الذي ينبسط عليه مشهد الانفجار النقدي . مظهر ، نعم ، ولكنه يضمر مستويات أخرى لأزمة الحداثة العربية ، وهو يصرح بها .

هناك تلازم في طرح مسألة الحداثة الشعرية العربية ، وبالتالي ، أزمتها ، بين بروز السؤال ـ النقد والأزمة السياسية في منطقة من المناطق العربية ، أو على الصعيد العربي برمته ، مثل هزيمة 1919 في مصر ، 1948 في فلسطين ، هزيمة 1967 ، طيلة مرحلة الحرب الأهلية في لبنان ، وخاصة في سنواتها الأخيرة . كما أن هناك تلازماً بين الجواب والإنفراج السياسي ، في هذه المنطقة أو تلك . والنماذج الواضحة هنا هي انقلاب 1952 في مصر ، وحرب التحرير في المغرب العربي ، وصعود الثورة الفلسطينية بعد 1967 .

هذا هو القانون الأول الذي يقعد لبنية السؤال ـ النقد ، وهو تلازم لا يتفرد به العالم العربي ، بل هو عام انسانيّ ، والتاريخ الحديث للحروب ، والأوضاع السياسية عامة ، في أوروبا وغيرها ، يمدنا باستاع هذا القانون ، ولكن هناك فرقاً كبيراً بين طبيعة الطرْحين معاً ، رغم أنهما يلتقيان في بؤرة الحدث السياسي .

القانون الثاني : هو أن الجواب الشعري يعود باستمرار لآنية الوضع المعرفي في الغرب ، عودة متأخرة في أغلب الحالات، وأحادية البعد ترى إلى المعرفة العربية ، ومنها المعرفة الشعرية ، في جزئيتها . وهذا ما يطبع هذه العودة بالنفعية الفورية ، ويعرض الحداثة الشعرية العربية ، في الإنفجار النقدي ، لاسقاط أزمة المعرفة الغربية عليها ، لا من داخل هذه المعرفة ، بل من خارجها فقط .

القانون الثالث : وهو يوضح الفرق أكثر . إن طرح أزمة الحداثة أو جوابها ، في العالم العربي ، يبدأ دوماً من إلغاء التاريخ الأدبي ، في فترة محددة ، أو يشمل العطاء العربي بكامله . ولربما كان هذا القانون من خصائص البنية الذهنية العربية التي تعتمد المحو والهدم كأساسٍ لكل بداية . وهذا مناف لكل معرفة ممكنة .

ونظل نسأل : أين هي البداية؟ البداية ، كسلطة رمزية .

قوانين ثلاثة قد تجتمع في موقف من المواقف السابقة ، أو تقترب من بعضها دون غيره ، تصرح بها أو تضمرها ، ولربما تتضمن أوَّليات قَلْبِها أيضاً ، ولا يعني هذا أن كل أسئلة الحداثة الشعرية أو مظاهر أزمتها باطلة . ولعل ما يبرز اجتماع هذه القوانين الثلاثة ، دفعة واحدة ، هو الموقف الذي تصدر عنه مقدمة «تحولات» ، وهي تحاكم أزمة الحداثة الشعرية بواقع الحرب في لبنان ، وتسقط أزمة المعرفة الغربية (فرنسا كنموذج) على اختياراتها الشعرية ، وتلخص الحداثة الشعرية العربية في حضور الصوت الواحد[32] .

إن الحداثة الغربية فِعْلٌ للشمول ، وهي أيضاً رؤية تبدلت من أصوليتها المتعالية إلى إدراك علمي للمحسوس ، يملأ ، مع الزمن ، فراغاته، مع ما يرافق إبدال هذه الرؤية من اختلاف جذري في علائق القوى الاجتماعية وما يضبط انتظامها ، وهما عنصران غير متوفرين في الحداثة العربية (الاجتماعية والسياسية) التي ما تزال البنيات الذهنية والعلائق الاجتماعية التقليدية مترسخة فيها . وهي بذلك حداثة انشطار دائم ، ودموية متصاعدة نحو أفق هو الدم .

قوانين ثلاثة رئيسة تصوغ اشتغال بنية السؤال ـ النقد ، وهي متفاعلة ، لأن المجتمع العربي تضغط عليه البنية الاجتماعية ـ التاريخية التقليدية ، بفعل هيمنة الغرب ، ورخاوة المؤسسة المضادة . هذا ما يؤدي بالسؤال ـ النقد إلى الدوران في حلقة مفرغة ، وهو يطابق بين قوانين النص وقوانين ما هو خارج على النص ، وخاصة في مرحلة الأزمات الاجتماعية ـ السياسية التي ترغم على الرجوع إلى الوراء، فكرياً وابداعياً ، وهنا تتموضع دلالة مفاهيم مثل التواصل ، والتعبئة ، والوضوح ، والاصالة ، وغيرها من المفاهيم ، التي تكتسي ، في وضعنا الاجتماعي ـ التاريخي ، صبغة رومانسة مكبلة بالتقليد، والتي لا تعبر عن اختيار معرفي في شرائط الإرْغَام الذي يعطي للابداع بُعْدَ الفعل السياسي الفوري والمباشر ، في وقت انهيار المؤسسات المضادة ، يتخلى فيه عن ضرورة إبدال الرؤية للوجود والموجودات ، أي إبدال الذهنية والرؤية والحساسية ، لأن الوظيفة الاجتماعية الفورية والمباشرة لا تتحَقَّقُ ، إن هي كانت قابلة التحقق ، إلاّ بتبني ما هو تقليدي ، فيما الحداثة نُزُوعٌ نَحْوَ الإنشقاق والنقصان .

---

(32) مراجعة القسم الثاني من الافتتاحية الذي نقتطف منه :

«على هذا الأساس تأتي «تحولات» لتبقي الأسئلة مفتوحة على احتمالاتها اللانهائية ، وعلى مجهولها الدائم ومستقبلها القادم .على هذا الأساس ترى إلى طليعية غير مقفلة وغير مسيجة بذاكرة دوغمائية أو مدرسية ، وغير ممصوصة ومييسة في قنوات ثابتة ومحدودة سلفاً ، تستمد حيويتها من اختباريات متعددة حتى التناقض ، هذه الاختباريات التي تجعل من ديناميتها الجماعية كسراً للصوت الثقافي الواحد ومحاولة لتجديد ملامح ما يضيء في الموروث الشعري العربي القديم والحديث في لقاء ، أبهى ما فيه أنه سِرٌّ إلى الافتراق» . تحولات، ع 1 ، ص 4 .

هكذا نفهم تاريخ الفكر والابداع معاً ، قديماً وحديثاً ، ونفهم كذلك سِرَّ عُزْلَة كل ما هو ثوري عبر العصور .

11 ـ بنية السؤال ـ النقد تظل ، إذاً ، في عمومها تجسد الوعي الشقي ، هي تَصْدفُ الشعر من مكان غير معرفي نقدي ، وليس ذاك اختيارها . إن الشرائط الاجتماعية ـ التاريخية تهيمن على اليمين واليسار معاً ، تضغط على الفعل المعرفي ، ومنه الفعل الابداعي ، ليتخلى عن تجذير رؤيته في الملموس الاجتماعي والطبيعي ، ومن ثم عن مساءلة مرتكزاته في المعرفة الحديثة ، من خلال الحوار بين المُعطى الموضوعي وأدوات التحليل المنتمية لهذه المعرفة المقصية من الغرب ذاته ، مع تعريضها لإمكانية النقد هي الأخرى .

وطبيعة هذه البنية تختزل الحداثة الشعرية في الغرب إلى تقنية ، مجردة عن حمولتها المعرفية ، في الوقت ذاته الذي ترجعها فيه إلى صورة مطلقة ، لا انشقاق لها ولا نقصان . بهذا يصالحها الجميع ، ويلغيها من يشاء . مصالحة ـ إلغاء يساعدان على تبرير السلفية بدل إحلال الرؤية العلمية محلها ، كحقائق لا كحقيقة واحدة ، وفي أحسن الأحوال تبرير التعارضات اللانهائية .

لا تأْرِيخ ولا تفصيل .

هذا اقتراح محاولةِ قراءة من مكان آخر ، يلتقي فيه المعرفي ـ الاجتماعي ـ التاريخي ، فلا يشطب على المعرفة الغربية ، ولا يستثني الوضعية السياسية للعالم العربي . اقتراح أسميه ، لأنه إنصات لبنية تكاد ، في المعطى الراهن ، بما هو نكوص واستسلام ، أن تقذف بالشعر بعيداً عن مواجهة لها المزيد من شحذ أدواتها .

إن الحداثة الشعرية العربية بحاجة لاستيعاب معرفي لتصدعاتها ، وهي تقتحم ، تسائل اللغة والجسد والمجتمع ، تباشر حفريات الصمت في الثقافي ـ الاجتماعي ـ الانطولوجي ، حيث الشرق ليس شرقاً وحده ، وحيث الغرب ليس غرباً وحده .

قَلْبٌ لبنيةٍ . هذا هو لام (لِـ) العنوان . ومن هنا نرحل نحو فك الارتباط القسري (لا الموضوعي) بين استراتيجية الحداثات في العالم العربي . استراتيجية الاستعباد والقهر لدى حداثة السلطة . استراتيجية تدعيم واستدامة البنيات التقليدية لدى حداثة المؤسسة المضادة . استراتيجية المعرفة النقدية لدى حداثة الشعر والإبداع ، التي هي استراتيجية معزولة ، ليس لها غير تبني عزلتها عن السائد ، والقابل بهذه السيادة ، تنحتُ بِهَا هَامِشَهَا ، هذا المكان المُحَصَّن لزوبعة الاختيار ضمن رؤية معرفية نقدية مغايرة حتماً ، لها الحرية ، والتعدد ، والأمل .

منسي الحداثة:
غزو بيروت وما قبله

هل ينتهي زمن الخطابة؟(*)

أخشى أن يفتقد حديث مثقف مغربي ـ مثلي ـ أية واقعية أو وثوقية عندما يتحدد مجال التحليل بالوضع الثقافي في لبنان ، وعندما يتحدد المجال اكثر في موضوع «الثقافة الديمقراطية في لبنان» . ليس مصدر هذه الخشية التواضع . فما أكثر تواضعنا الكاذب المنافق ، ولكن مصدرها بالأحرى هو الإنجراف وراء سلسلة المنطوق الذي تعودنا على استمراريته اللانهائية ، ، لأن الكلام ، كتوشيح للفضاء ، غير خاضع دوماً لمحاكمة العقل والواقع معاً ، ومصدر الخشية أيضاً هو الركون إلى مصداقية التحليل بقطعية يعاني من نتائجها السلبية عالمنا العربي ككل ، ولا يقل ، عما تقدم ، ادعاء استيعاب الواقع الاجتماعي ـ التاريخي ـ الثقافي الذي انفجرت في اطاره سنوات الحرب الأهلية في لبنان ، مع ما سبقها من مقدمات وما وقفت عليه من نتائج .

أسوق هذا القول حتى اكون ، قبل غيري ، واعياً ما أمكن بحدود الرؤية التي اقترحها ، بعيداً عن كل تبشيرية أو سلطوية عادة ما اصبح حديثنا أسيرها .

إذاً ، أمامي التساؤل قبل اليقين، تساؤل قد يجد صيغه الواضحة ، وقد ينفلت لعدم اتضاح الرؤية المتكاملة التي لا أظن أن أحد الأطراف قد تملكها في الظرف الراهن على الأقل .

هل نحن أمام شعارية لفظوية تداهمنا لباقتها ، تتلبس بحالات الحيرة مرة ، والإنطلاق إلى المواقع الأمامية مرة ثانية ؟ هل هذه الشعارية مفتتح لوعي جديد ، له مبرراته في الأرض الواقعية التي هي لبنان؟ هل الثقافة الوطنية الديمقراطية هي الأسبق في الطرح كبرنامج ثقافي سياسي تهيأ له الجواب على متطلبات شرائط التحول في لبنان ؟

هذه أسئلة من بين ما يمكن أن توقظه حالات الدم العربي في هذه المنطقة ، أعني الدم

(*) جريدة السفير 1980, 2, 3 .

الفلسطيني اللبناني الذي وضع حداً لأحوال الزخرف اللبناني ، وأظهر أن استمرار لبنان ، لا كجغرافية ، ولكن كتاريخ شعب عربي ، تفاعلت وتصارعت قواه الاجتماعية والثقافية والدينية منذ فترة طويلة ، يوجب تقعيداً مغايراً للعلائق ، في مواجهة التفتت من ناحية ، ومواجهة قوى التغريب والهيمنة والاستبداد من ناحية ثانية .

كيف يمكن لحديثي أن يطابق الدم متمرداً ، شهيداً ، متألقاً؟ ما أضيق الكلام ! يظل الحديث عن الحرب الأهلية اللبنانية ، وما أفرزته من أشكال نضالية لدى الجماهير الشعبية ، بمستوياتها المتعددة ، متمنعاً . لقد عشنا انباء الحرب وكأن جسدنا هو مكانها ، وعشنا أوضاع الثقافة والمثقفين في لبنان ونحن في محاكمة متمادية لذواتنا التي تستقدم الاسترخاء، كنا نمارس كلاماً وما هو بالكلام .

تعلمنا من القوى الوطنية اللبنانية والفلسطينية كيف ينزل المثقف إلى الشارع ، أو يرحل صاعداً إلى الجبل ، مسلماً في احتراف مهنة القراءة والكتابة من خلف المكاتب في غيبة عن الناس ، مرتبطاً بالبسطاء الأشداء ، جسداً وسلاحاً وكتابة، مقاوماً معهم مذابح الفاشيين والمتحالفين معهم وسط بيروت والجبل وتخوم المواجهة مع العدو الصهيوني .

لم يكن هذا النزول إلى الشارع صدفة ، بل جاء تنفيذاً واعياً ومسؤولاً لما اختزنته الكلمات العربية الصادقة المناضلة من مناصرة لحرية الإنسان ، وحقه في الحياة ، له اكتمال العزة وسعة الكبرياء . ومن ثم امتزج الدم بالدم ، والعذاب بالعذاب ، أعلن المثقف الوطني عن مدى صحة مطابقة القول للفعل ، ومفعولية هذه المطابقة سواء على مستوى ثقة الجماهير به ، أو على مستوى استمداد معرفة لم ينطق بها كتاب .

لهذه الممارسة فرادتها في العالم العربي الحديث ، حيث التقى اللبنانيون والفلسطينيون في بؤرة واحدة موحدة ، دفاعاً عن عروبة لبنان ، ومشروعية الكفاح الفلسطيني المسلح ضد الغزاة . أما توجيهها فما زال نموذجاً لردع الرؤية الإنعزالية للبنان والشعب الفلسطيني المكافح . عرب نحن والمجد للفقراء . لا حنين لماض وهمي ، ولا لسيادة أقلية مستبدة ربطت حكرها بمصالح الغرب الامبريالية ، وبالسيطرة الصهيونية على أرض فلسطين العربية . إذاً كان المثقفون الوطنيون اللبنانيون في التحامهم مع المثقفين المناضلين الفلسطينيين يؤسسون شرائط مغايرة لعلائق مغايرة .

ولن يكتمل المشهد ، فليس ما ذكرته غير مقدمة المسرح ، أما الخلف فعادة ما ننساه ، وعلينا أن نقترب منه ما دام المشهد هو مجموع الوحدات المترابطة والمتفاعلة فيما بينها . أقصد بخلف المسرح أفواج المثقفين الذين أصابهم الذعر فارتحلوا منذ إطلاق الرصاصة الأولى ، فضلوا باريس ولندن ، وما أقربهما اليهم ! كانوا منطقيين مع أنفسهم ، مخادعين لنا

جميعاً . لم يكن هذا الصنف من المثقفين مجرد حملة جوازات سفر لبنانية . أما سمعهم وبصرهم وفؤادهم فهو من الغرب وإليه . زعموا، من قبل ، أنهم أمل التحديث والخروج من التخلف ، أرعبونا بالغرب الاستعماري ، وما كانوا في نتاجهم وشعاراتهم غير وسطاء لهذا الغرب ، لذا فهم يعيشون به وله . منطقيون حين اختاروا السلامة والرخاء ، أما كلامهم فقد عجز عن أن يخدع الشعب مرة ثانية . وتلك كانت اشكالية الثقافة والمثقفين في لبنان ، هل هي نتائج يستورد ويصدر أم أن هناك ثقافة لبنانية وطنية مرتبطة بجذورها التاريخية والاجتماعية؟

سؤال مربك حقاً ، ولكن هذه الحرب الطويلة النفس لم تترك السؤال طائراً ، منفلتاً من كل تحديد ووضوح ، مهما بديا نسبيين وخاضعين للنقاش .

لقد تجلى أن لبنان ليس منتجاً ثقافياً فقط ، يوزع على العالم العربي ما يعجز هو عن انتاجه ، وليس مأوى للعديد من المثقفين الهاربين من أنظمتهم ، أو الباحثين عن الكسب من وراء الكتابة ، دون أن يكون هناك وازع سياسي يدفعهم إلى الارتباط ببيروت . إن للبنان، كما تعلمنا من هذه الحرب ، ثقافة وطنية عربية ، لها تجذرها في الواقع اللبناني أيضاً ، مدافعة عن البعد القومي لهذه المنطقة العربية، مواجهة للثقافة الانعزالية العنصرية اللاهوتية. إذاً، كانت الحرب فرصة للفرز، فثقافة التصدير ليس لوحدها المكان في لبنان، وإنما إلى جانبها، وفي مقدمتها، توجد الثقافة الوطنية ذات التوجه العلماني الديمقراطي التحرري.

هل تم المشهد الآن ؟ وهل لهذه المعطيات أن تمنحنا حق اليقين والاطمئنان ؟ إن كل سؤال يتضمن جوابه بالتأكيد ، ولكن ليس التعميم بمنجاة عن التعتيم . يظهر أن نتائج العمل الثقافي في لبنان أثناء الحرب جعلتنا نعيد النظر ، نقارن بين خلخلة الثقافة العربية بعد هزيمة 67 ومظاهر الصراع والإنهيار في لبنان . نعود مرة ثانية للمشهد ، نفككه ونركبه ، ولم يجد التساؤل بعد مستقراً يركن إليه . لست متشككاً ، ولكن حين يتبدى غموض التحليل ونسبيته عند طلائع المثقفين الوطنيين اللبنانيين فمن أين لي بانطفاء الجموح ، واستيفاء التمييز ؟ لذلك انطلقت بالخشية ، وها أنا قد أكملت الدورة وإليها عدت ، ما دامت الثقافة اللبنانية جزءاً من الثقافة العربية ، فكثير من الأسئلة مختلطة المواقع ، إلى الحد الذي يصبح فيه الفصل ساذجاً وغير ذي جدوى .

هل أبدأ ؟

إن العلاقة بيننا مبنية على الوضوح ، وهي تفرض علينا الآن الدخول إلى مطارحة الأسئلة المحرجة ومواجتها ، كما تمنع عنا المساهمة في إسدار حجب لفظوية بقامة البهتان الظاهر والمستتر في العالم العربي .

قد لا يلتفت أحد لأقوالنا التي اجتمعنا للنطق بها ، لأن الشعب العربي تعلم وأدرك ما فيه الكفاية ، أن حديث المثقفين يؤازر حديث السلطة ، يعضد أدوات قمعها ، أكانت نفسية أم ثقافية أم جسدية . إن المثقفين ، في نظر الشعب العربي ، هم الذين تمحوروا حول سلطة الكتابة التي أهلتهم لأخذ مواقع ظاهرها مواجهة وباطنها حواجز تعوق التحرر . مواقع وسيطة بين الشعب والسلطة ، تمنح كلاً من الطرفين المتعارضين ما يطلبانه منها ، وعند ساعة الحسم يكون انحياز المثقفين إلى جانب السلطة هو المبتدأ والمنتهى .

لا أبالغ ، لقد وصلت القطيعة بين المثقفين والشعب إلى أقصاها ، وما في ذلك تظلم ، لأن احتراف الكتابة في العالم العربي غالباً ما تحول إلى احتراف للكسب على حساب الشعارات الوطنية والتقدمية التي ارتبط بها الشعب ارتباطاً صادقاً ، وحولتها السلطة ، في تحالفاتها المتعددة الأساليب مع المثقفين إلى مجرد لجام ، يقمع الفكر والتخيل والعمل . هذه الوضعية تجعلنا نحن وكأننا نعيش قروناً وسطى من نوع آخر ، فباسم الشعب نمنح السلطة شرعية القهر ، وباسمه نصمت على التغريب والمحق . وها هو صوت الشعب يحاصرنا ، فلننصت قليلاً لهذا الفضاء الأزرق وهو يتقدمنا .

من أي مكان نتكلم ، ومع من نتكلم؟

مضت حقب وتصرمت أخرى ، كان الحديث فيها عن الثقافة والمثقفين يجنح للإغماض والتغميض ، ونظن أن وقت المكاشفة قد حان ، خاصة وأننا نعول على تجربة المثقفين الوطنيين اللبنانيين في تكسير التواطؤ المكشوف الذي تتعدد مشاهده يومياً في جل الأقطار العربية .

لا شك أن الثقافة العربية الحديثة ، شأن القديمة، غير متجانسة ، فما بينها من فروقات نوعية يجعلها جزءاً من الصراع الاجتماعي الذي يخوضه الشعب العربي ، لا مهادنة ولا خفاء . على أن هذه المسلمة الصحيحة في مقدماتها تحتاج نتائجها لأكثر من مراجعة . وهذا ما تواجه به كل ثقافة تريد أن تكون وطنية ديمقراطية حقاً . فطوبى لكل من يعتنق التساؤل والقلق ، وطوبى لكل من أعلن العصيان ومارس الخروج على القناعة الهشة .

من هنا نحدد مكان حديثنا .

لماذا نجد الحديث عن الثقافة الوطنية الديمقراطية موضوعاً ما يزال الواقع يفرضه لا في لبنان فحسب ، ولكن في عموم العالم العربي؟

هذا هو السؤال الذي أصبح محور النقاش بين فصائل الثقافة الوطنية ، مهما تخفت كتاباتها بالتبرير والتعليل .

يبدو لي أن صوغ هذا السؤال متجانس مع مطالب الوحدة الثقافية التي لم تتحقق، ومعها المشروع السياسي الذي كان مطروحاً على الطليعة الثقافية والسياسية في العالم العربي . هل اخفاق المشروع السياسي تابع لاخفاق المشروع الثقافي ـ الايديولوجي ، أم العكس هو الصحيح؟ لا أكتم قصور معرفتي عن تناول البحث في مثل هذه القضايا التي استهلكها الحديث الجزئي البسيط الذي غالباً ما راعى هشاشة التحالفات اكثر مما انتبه إلى خطورة ما آل إليه وضعنا الثقافي ـ السياسي .

ورغم كل التحفظات التي يمكن أن أسوقها في هذا المجال فإن لي ملاحظة أساسية ، وهي متصلة بالعلاقة غير المتكافئة بين الثقافة والسياسة . وحتى لا نذهب بعيداً في تعقب هذه الظاهرة تاريخياً وتفسير دلالاتها اجتماعياً وايديولوجياً فإن من الممكن ادراك تجلياتها مع الصعود الناصري ، حيث اصبحت الثقافة في خدمة التحليل السياسي دون مراعاة مجالات العلاقة والفرق بينهما ودون اعطاء الثقافة مهمة التغيير الثقافي الذي يمس أسس الفكر اللاهوتي المستبد بوعينا ولا وعينا ، هذا الفكر المتعالي الذي تجسد في اكثر من شعار قومي واشتراكي ينطلق في الحديث عن الوحدة من المافوق والمابعد ، فلم تخفق السياسة الوحدوية فقط ، ولكن الايديولوجيا الوحدوية هي الأخرى عانت من محنتها مع الواقع ، وأوجب المقدمات التي كانت تفتقدها العلاقة بين السياسة والثقافة ، وما تزال ، هي الديمقراطية. وما عشناه بالمصطلحات نفسها بعد تألق الناصرية في مناطق أخرى من العالم العربي ليس إلا تكراراً للمنظومة الأولى .

إذاً ، لم تتحقق الديمقراطية سياسياً ، ولا تحققت ثقافياً . عشنا وما نزال مأساة السيطرة على المنابر والكراسي الثقافية بمرسوم أو تفويض أو قرار سياسي غير عابىء بتناقضات الواقع الثقافي ولا بمهامه المرحلية والتاريخية . لا ، بل إنها لم تعبأ بالاستراتيجية السياسية التي يناضل من أجلها الشعب العربي ، وهي التي اختصرها منذ اوائل العصر في كلمة واحدة في التحرر .

من هنا نحدد المكان لحديثنا .

إن مطلب الثقافة الوطنية الديمقراطية في لبنان غير منفصل عن المطلب نفسه في الأقطار العربية الأخرى ، لأن جوف الانعزالية هو تفتيت المجتمع وربطه بالمركز الاقتصادي الاحتكاري . كل التحاليل الأخرى الخادعة المخدوعة تنكسر على صلابة الواقع . ليس لبنان عضواً مبتوراً ، لأنه نحن جميعاً ، فإن كان اليوم بؤرة متمركزة للصراع بين التبعية والتحرر في العالم العربي ، لتشمل بقية الأقطار العربية الأخرى ، متلبسة بحالات الفرق المظهري ، ومتحدة في صميم الهدف . إن للانعزالية اللبنانية صداها المباشر وغير المباشر في أغلب

أقطارنا ، والواقع هو الحكم بيننا وبين الشعارات . فمع من نحن بوضوح ؟

إن ما آل إليه وضعنا الثقافي من بلبلة وغموض وتشويش ، حتى كاد التعارض أن يصبح تطابقاً ، وحتى أصبحت الاشتراكية وتوارداتها مرادفة للديكتاتورية وترابطاتها ، تدفع للمزيد من الحذر في قبول التصنيفات والشعارات ، وهذا هو موقف الشعب العربي الذي لم يستسلم ، في لبنان ، وفي مصر ، وفي فلسطين المحتلة ، وفي الجهات الأخرى ، وهو نفسه موقف المثقفين الوطنيين الديمقراطيين الذين ما يزالون متشبثين بصدقهم ، لا تخاذل ولا مهادنة. هؤلاء المثقفون نرى الدفع بهم يومياً يأتي من قريب أو بعيد ، يلقون في الزنازن ويتيهون في أرض الغربة ، أو تفصل رؤوسهم عن الأجساد علانية باسم الحق والقانون، حق من؟ وقانون من؟

هؤلاء المعذبون المحترقون لا تقلّ محنتهم عن محنة شعبهم . ولا تقل مواجهتهم عن مواجهته، وهم، رغم قلتهم ، يشكلون قوة نوعية يتسرب صوتها الصافي العميق من بين أسباب التطويق ، وأصلاً بين الاحتراق والاحتراق ، بين الدم والدم ، وأهون هذه الأسباب منع كتاب أو مجلة أو صحيفة ، أو منع كاتب من مغادرة وطنه أو الدخول إلى وطن آخر . هل نعدد الفضائح في كل منطقة على حدة؟ ما أظن أننا في غيبة عن هذا الهين الذي لم يعد أحد ينتبه إليه فيما هو يسمع صرير الزنازن ، ويصغي لمشهد الأجساد المعلقة .

إن قتامة المشهد غير مفتعلة ، ولكنها غير فريدة ، تتطلب قراءتها الوضوح النظري : مع من نحن وضد من؟

إن المثقفين الوطنيين الديمقراطيين العرب فئة معزولة منعزلة ، فما أصبح الوضوح النظري ممكناً وقسراً في منطقة تعددت ولاءات وتحالفات قياداتها السياسية والثقافية . هل غريب بعد هذا أن تتقلص حريات التعبير في العالم العربي إلى الحد الذي أصبحنا ننظر فيه إلى مرحلة العشرينيات والثلاثينيات وكأنها الحقبة المثالية .

وحدة غائبة ، ديمقراطية مؤجلة أو مغتالة ، تفتت ممنهج ومعمم . تلك أبعاد واقعنا ، لذلك نطلب ونعمل من أجل هذا القليل الكثير ، نطلب ونسير نحو الثقافة الوطنية ، ونترك الحلم بما هو أبعد منها لمن يستأنسون بالتخيل أو للأجيال القادمة . مطلب الثقافة الوطنية الديمقراطية هو مفتتح التأسيس والمواجهة ، يفرضه واقعنا الاجتماعي ـ الثقافي .

إذا كانت الثقافة الإنعزالية الفاشية ، لا في لبنان فقط ، ولكن في عموم العالم العربي ، تهدف إلى استبداد المفرد الوحيد ، إقصاء جميع القوى الوطنية والتقدمية من مجال الممارسة والتوجيه ، مضفية على مشروعها الثقافي طابع اللاهوت والأبدية والأصالة المزعومة، محافظة على البنيات الاجتماعية التي ورثناها عن الإقطاع والاستعمار ، في حالاتها الطبقية والطائفية

والعرقية ، مدعية أن مشروعها الثقافي شرعي فيما هو لا تاريخي ولا تحرري ، ملتقية في هذه الأهداف بالصهيونية والامبريالية ، فإن الثقافة الوطنية الديمقراطية هي نقيض هذه السيادة العمياء ، إنها الثقافة الجديدة المنبثقة من صراع الجماهير ، ككتلة بشرية ذات المصلحة في التغيير .

إن الثقافة الوطنية الديمقراطية ، وهي مطلب اجتماعي ـ تاريخي ، لا يمكنها أن تبتعد عن الخصيصة اللفظوية لكل شعار عشنا تألقه وأفوله ، إلا إذا مازجت بين التوجيه والممارسة ، وقعدت شرائطها وفق الوقائع الذاتية والموضوعية ، ملتحمة ، في صراعها ضد القوى الإنعزالية وثقافتها مع القوى الوطنية الديمقراطية ، على أساس أن تصبح العلاقة بينهما متكافئة ، لا تابع ولا متبوع ، وفي معزل عن هذين الشرطين تظل الثقافة الوطنية الديمقراطية إعادة انتاج خطابة نمتها الشعارات ، منتظرة ملهاة زيفها وخيبتها .

إننا حين ننظر إلى الثقافة كنظام معرفي ينتمي إلى البنية الفوقية لأي طبقة من الطبقات الاجتماعية المعروفة في التاريخ الإنساني فذلك يعني اعترافنا بنسبية الثقافة وتاريخيتها . لا مطلق ولا أبدية . والثقافة الوطنية الديمقراطية ، هذه الثقافة الجديدة التي نعمل جاهدين ومخلصين من اجل إقرار سلطتها ، هي حتماً وعي تاريخي اجتماعي مشروط باعتماده المنهج العلمي ، القائم على التحليل الملموس للواقع الملموس ، كأداة لرؤية العالم تفسيراً وتغييراً . ذلك أن أسبق أهداف هذه الثقافة هو أن تكون فعلاً تحررياً متنامياً . وكل ثقافة ترتكز على القيم اللاهوتية واللاتاريخية تعارض المنهج العلمي ، وبالتالي تظل خديمة الاستغلال والاستعباد ، مهما غالطتنا بحديثها الايديولوجي . ومن هنا كانت الثقافة الوطنية الديمقراطية نظاماً معرفياً نقدياً ، يفكك المفاهيم والقيم اللاهوتية في موروثنا القديم ، كما يفكك الأرضية الميتافيزيقية المتعالية لكل معرفة غربية لا نقدية . يفتت الكائن ويعلن عن مجيء الممكن ، وهي بذلك متميزة عن كل نظام معرفي مستكين وخاضع لسيادة الكائن ، في شروطه الاستغلالية لوعي وابداع ومجهود الإنسان . إن بذور وتجليات هذه الثقافة موجودة في موروثنا ، كما هي موجودة في ثقافتنا الشعبية والثقافة النقدية الغربية ، وفي كل ثقافة قومية .

إن أساس هذه الثقافة الجديدة هو الحوار الواضح المسؤول بين جميع الفصائل الثقافية الوطنية والتقدمية ، دونما احتكار لسلطة المنابر والكراسي ، أو انحياز لقوى دون أخرى ، تقبل بالمشاركة الجماعية بغية بلورة رؤية نقدية علمية لواقع الإنسان العربي ، وفق خصوصياته التاريخية واللغوية والجغرافية التي طالما تم طمرها باسم الوحدة . إنها ثقافة مناقضة لكل استبداد بالسلطة أو الرأي أو العقيدة ، تخدم الكل الفاعل بدل الجزء الجامد ، تؤمن بالتحول ، ثقافياً واجتماعياً ، تتفاعل وحدتها بالمغايرة .

ولا بد لهذه الثقافة المتميزة بوعيها النقدي أن تقلب بالصراع ، فهـو جوهـر التاريخ ، فاعليتها تكمن أساساً في قدرتها على تقبل التناقض من غير تردد أو خـوف ، مما يمكن أن يفضي إليه من نتائج ، ما دام الهدف هو تغيير البنيات والعلائق الاجتماعية الطبقية والطائفية والعرقية المتخلفة إلى بنيات وعلائق اجتماعية متحررة ، تسمح للجماعة بالدخول في زمن الابداع ، كما تعطي للفرد أحقية تحرير جسده وفـاعلياتـه من كل أنمـاط الكبت ، وما دام الأسـاس هو الاسهـام في حركـة التحرر العـربي من مختلف أشكال وأسـاليب الاستعمـار والاستغلال والتجزئة والتبعية . فالوحـدة لا تلغي الصراع ، والصـراع الموضـوعي لا يعني التفتت .

لا أريـد التمادي في الحديث ، خاصة وأن مصطلح الديمقراطية نسبي هو الآخر ، ومع ذلك لا أجد بداً من التوكيد على أن الديمقراطية التي نسعى إليها في ثقافتنا الجديدة ، توجيهاً وممـارسة ، بعيـدة كل البعـد عن لعبة ميـزان القوى ، وخـرافـة الأقليـة والأغلبيـة ، فهـذه المصطلحات تأخذ مدلولاً آخر في العمل الثقافي ، خاصة وقد ذكرت أن المثقفين الوطنيين الديمقراطيين فئة معزولة منعزلة .

إن الثقافة الوطنية الديمقراطية ، كمطلب تاريخي اجتماعي ، تفرضه عموم التجربـة الثقافية عربياً ، مشروع له من الهيبة بقدر ما له من الشموخ ، يستحيل تحققه في ظل مجالنا المعرفي التقليدي ، اللاهوتي ، السلطوي ، القمعي ، لأنه مشروع يرتبط بنا قبل أن يرتبط بغيرنا ، وما أظن تحققه متيسراً في الوقت نفسه الذي لا أراه مستحيلاً . تحقق هذا المشروع يجب أن ينطلق منا نحن أولاً ، لا بد أن نصفي حساباتنا مع ممارستنا وتوجيهنا في الماضي ، أن نعيد النظر في العلاقات بيننا ، أن نقتحم طمأنينة معرفتنا ، أن نكف عن استعارة صوتنا لهذه السلطة أو تلك ، أن نعمق ثقة الشعب فينا ، وذلك أقصى ما نتـوق إليه في زمن الارهـاب والانهيار .

إن مواجهة الثقافة الإنعزالية إما أن تكون شاملة ومتكاملة أو لا تكون ، فزمن المواجهة طويل ، ولغته أبعد من الخطابة .

صداقة السؤال(*)

هو السؤال أصبح الآن ضرورة، وربما ممكناً في راهن العالم العربي، أكثر مما كان عليه الوضع قبل الغزو الإسرائيلي للبنان، ومستتبعاته المفجعة. ضرورة، لأن هذه الانهيارات المتسارعة تدلنا على أن التحليل الملموس هو وحده أمل اختيار طريق أخرى، وممكناً محتملاً، لأن الواقع العام ما يزال يضع اختيار طريق أخرى، وممكناً محتملاً، لأن الواقع العام ما يزال يضع الحواجز المانعة لتبني السؤال، وقد يضاعف من حجم الحواجز ونوعيتها، وهو أمر قد لا يفاجئنا.

ولم يكن هذا الغزو مجرد حدث عسكري حدد أهدافه بالحصول على مطالب شبيهة بالمطالب الاعتيادية في الحروب، بل هو اختيار «الآخر» للمصير العربي برمته، مؤكداً من جديد أن تاريخ العرب الحديث هو تاريخ الهزائم المتراكمة، كل هزيمة منها أفضت إلى هزيمة أبعد مدى من سابقتها، وتظل كل الانتصارات الجزئية الهامشية التي حققتها الشعوب العربية، عبر أغلب الأقطار، وفي مختلف المجالات، مكسباً في يد من يهدد استراتيجية التحرر كجواب رئيس على القهر والاستعباد.

والسؤال حين يتموضع بين الضرورة والإمكان يحول الخطاب السائر عن مقاصده المحصورة بالرضى والقبول، ويباشر مقاربة، لها جرأتها، لتفكيك سر الهزائم العربية، تدمر بنية خطاباتنا التقليدية، تبيح المحظور، وتحرر المكبوت، به نعلن عن أمل ما وسط خرابنا المتمادي.

إذا كان الخطاب هو من بين ما يحددنا ويشكلنا، ويعين رؤيتنا للعالم، فإن مجمل الخطابات العربية قرأت هذا التاريخ الحديث في آنيته وامتداده، قراءة تمتهن بلاغة الكلام كأساس لتأويل الوقائع العابرة أو الحوادث الفاعلة، ولكن كامل التحولات كان يمحو بقساوة،

(*) كل العرب، ص 28، مارس 1983.

عند كل انعطاف، هذه الخطابات، أكانت دينية أم سياسية أو ثقافية. كل هذه الخطابات تبحث عن صورتها في الواقع فتفتقدها. وبدل مساءلة أسسها، الواعية وغير الواعية، تفضل إعادة إنتاج الخواء، متشبثة به، متهمة نقيضها بما نعرفه من صفات الخيانة.

لم يعد، اليوم، لأي من هذه الخطابات، سلطة على الواقع. جميعها متساوية في اللامبالاة التي يقابلها به المواطن العربي، بعد أن استنجد بها واحدة بعد الأخرى، ويئس منها واحدة بعد الأخرى. خطابات تبدي عجزها عن تسمية الأشياء، واستنطاق التفاصيل، فيما هي تسقط في شراك اعتقاد قولها الحقيقة.

قبل 1967 كان خطاب النخوة العربية والانتصارات اللامرئية والعجائبية هو المقدس العزيز السائد، يهاجر بين الكتابة والمنبر والخبر والغناء. نشوة أزلية كان هذا الخطاب. له نقاء الصدق، وبهاء الانتماء. به وحده ينهزم العالم، ويصبح العدو، بتعدد سماته، بحجم ذبابة.

حرب الأيام الستة كشفت عن خواء هذا الخطاب، دفعة واحدة تعرض للانهيار، وانهارت أجسادنا وذاكرتنا، أيتاماً تحولنا. نهرب من سمائنا العجوز، كذلك كنا، من صفاتنا الشبحية، كذلك كنا. وذهبنا في التصدعات.

وأعلن هذا الحاجز عن طريق أخرى، خطاب آخر، يتزامن مع المد التحرري العالمي. جاءت دفقة النقد الذاتي، والتحليل الأيديولوجي، والعمل الشعبي. كل هذا جاء صحبة نجوم المقاومة الفلسطينية التي رسمت جغرافية أخرى للعالم العربي. طافت هذه الورود المضيئة بأحلامنا فأيقظتها، ثم حولت بنشيدها مرأى العين. وقلنا أنت الحقيقة. وهي الحقيقة.

بين 1967 و 1982 خمسة عشر عاماً بالمقياس التقني للزمن، وتتسع لتشمل قرناً كاملاً أو بعض قرن بمقياس نوعية الأحداث لا كميتها فقط. ما تم في هذه الفترة التاريخية القصيرة عريض، عريض جداً، لأنه تكثيف مجمل الاختيارات والخطابات، ذهاب إلى مأزقها، دوران تام حول دائرة الاحتمالات التي ظلت مغلقة، وعودة إلى الهزيمة.

لماذا الهزيمة مرة أخرى؟ ألم تقم في هذه الفترة أنظمة سمت نفسها بالتقدمية؟ ألم تعلن عن انضمامها لاختيارات الشعب؟ وبعيداً عن الأنظمة، ألم تعرف الساحة العربية بروز العديد من التنظيمات السياسية المضادة؟ ألم ترفع جميعها شعار معرفة الواقع والتحرير الجماعي والمتكامل؟

هذه أسئلة أصبحت الآن بسيطة، وهي ليست رفيقة الغزو الإسرائيلي للبنان، وما قوبل به من صمت الشارع العربي. منذ أواسط السبعينيات انبثقت هذه التساؤلات، من بين أصوات تتبنى الوعي النقدي، وتجلت في كتابات معزولة ومحاصرة، تناثرت في لحظات الصمت. منذ تلك الفترة تبين أن هناك خللاً مَّا يصيب البديل المقترح. وها هو الغزو الإسرائيلي، ومذبحة

صبرا وشاتيلا، وواقع الإخضاع، كلها تعري وهم البديل، وعجز كل المؤسسات، السلطوية وغير السلطوية، وقد انهزمت كل العواصم وكل المؤسسات وهي ترى بصمت إلى الدم العربي جدولاً فجدولاً . . . وها هي آلية العدوان تتقدم وتتمركز مطمئنة من الحاكم العربي، والشارع العربي، تواجه انفجار الحلم العربي في بيروت، مقاوماً لا مستسلماً. وبيروت بهذا المعنى خلاصة مكثفة، واستثنائية، للوضع العربي العام.

هل يمكننا الآن القول بمجرد الخلل الذي تمت ملاحظته منذ أواسط السبعينيات، أم أن الخلل ليس وحده كافياً ولا مقنعاً لتفسير الهزائم المتتابعة؟ بغية السؤال لا تنحصر هنا في ادعاء الحديث من مكان الحقيقة، لأن الوصول إلى هذا المكان لا يتأتى دفعة واحدة، بل يتشكل عبر مراحل الصراع، والتراكم النوعي للصراع. ومن ثم فإن الحقيقة حقائق لا نهائية ترتبط فيما بينها وتتفاعل.

لا ريب أن الهزائم التي عشناها داخلية بقدر ما هي خارجية، خلخلت البنيات العائلية والنفسية والسياسية والدينية والاقتصادية والثقافية للأفراد والجماعات، يتداخل فيها استعباد الحاكم للمحكوم، وإخضاع المؤسسات (العائلية، السياسية، الثقافية) للأفراد، وسيطرة الامبريالية العالمية على العالم الثالث، ومنه العالم العربي.

وما تزال الخطابات السائدة تمارس قراءة مغايرة للملموس، فهي تركز على أحادية مصادر الهزيمة، وتجسدها في «الآخر» ليس غير. يتبدى لها هذا «الآخر» في الصليبية، أو الشيوعية، أو الإمبريالية. كل فريق حاكم، في العالم العربي، يختار «الآخر» الذي يعطي لاستبداده شرعية. ولا تختلف الأنظمة عن بعضها في تبرير إخضاعها المتزايد للشعب العربي. فالواقع اليومي يدل على أن عشق الوطن، سراً أو علانية، كاف وحده لتهييء ملف تهمة الخيانة، وإصدار أحكام بالسجن، إن لم يصل الحكم إلى حد التصفية الجسدية. لا عشق للوطن ولكن خضوع ممنهج للنظام! ومهمة هذه الخطابات هي تقنين الإخضاع والاستسلام.

وخطابات المؤسسات المضادة لم تنزع عمقياً لتفتيت بنية الرضى والقبول، وهي بذلك لا تشكل بديلاً، بل امتداداً للسلطة. وهذا أيضاً ما كشفت عنه مرحلة السبعينيات التي عجزت فيها المؤسسات المضادة عن بناء قاعدتها الاجتماعية، وتغيير ممارساتها السلطوية، من قَبَلية وتراتبية، وإبدال مفاهيمها الفكرية التي هي ثوابت الفكر اللاهوتي المتعالي بخصوص وضع الأقليات، والروابط العائلية، والأنماط الثقافية، والعلائق بين القيادة والقاعدة، وحرية التعبير. . . وكما تلجأ الأنظمة، في تبرير عجزها واستبدادها، إلى «الآخر» (الصليبي، أو الشيوعي، أو الإمبريالي وضمنه الصهيوني طبعاً) تتجه المؤسسات المضادة في تبرير فشلها إلى «آخرها» الداخلي، وهو النظام القامع، الذي لا يسمح بتعدد واحديته.

صحيح أن «الآخر» بمعنييه السابقين، لا يحيد عن ممارسته إخضاع السيد للعبد، غير أن هذا العنصر الخارجي، مهما كان بغيه وجبروته، ليس المحدد الوحيد لمصدر الهزائم، في الوقت نفسه الذي تظل فيه مقولة الخلل قاصرة عن تفسير عجز وفشل أنماط البديل المقترحة، حتى الآن.

والمكان الوحيد الذي يمكننا الاحتماء به هو الوعي النقدي، سليل السؤال، وقد عرف فترات من الحضور الهامشي في الحياة والكتابات العربية، وليس لنا اختيار آخر غير القبول به، ونحن نتفقد تصدعاتنا ونحاول لمس متاهنا، رغم كل المؤشرات التي قد تكون مثمرة لليأس.

تأكيداً أن الخطابات العربية السائدة تسير نحو اعتبار ما حدث مجرد عطب طارىء، يجب نسيانه، ما دام لم يشكل، في حجتها، قاعدة تخالف قاعدة المجد والعزة والصولة والنصر. هذا نهجها وقناعها، ولا يمكن اعتبار استمرار هذا الخطاب في السيادة هو وحده الممكن.

ومهما كانت الخطابات المضادة غير قابلة بالوعي النقدي، بحكم ثوابت بنيتها، المتماهية مع البنية التقليدية، فإن صداقة السؤال تظل ضرورة قصوى، لا بهدف تسييد العدمية أو الفوضوية، ولكن لإعلان طريق ممكنة أخرى، طريق الصحو والأمل.

الهامش والمشهد(*)

غموض الحالة هو ما يسيجُنا، فما يزال التصريح بتأثير ونتائج حرب بيروت، على المستويين الثقافي، والاجتماعي ـ التاريخي، أي السمة البارزة لمسار مرحلة ما بعد هذه الحرب، سابقاً للأوان. ومع ذلك يمكن ملاحظة الفروقات شبه الواضحة بين تأثير ونتائج حرب 1967، و 1973 من جهة، وحرب 1982 من جهة ثانية. فبقدر ما كانت التأثيرات والنتائج في الحربين الأوليين سريعة وصاعقة ومحولة، تظل هذه المرة بطيئة وغامضة. والحديث عن أزمة الديمقراطية، وترسخ هذه الأزمة في بنية المؤسسات المضادة نفسها ليس جديداً كلية، لأنه حديث أواسط السبعينيات وهو يزداد انتشاراً وأهمية.

عند اللحظة الأولى من التأمل قد يبدو اليأس مدارنا الوحيد، كما كان يبدو الأمل كذلك من قبل. ولكن لنا أن نختبر المعطيات بعيداً عن التشاؤم والتفاؤل، أن نقترب من حالتنا بقدر قليل من التساؤل.

الغموض هو حالتنا الآن. ما هو هذا الغموض؟ لن أتحدث في غير الشؤون الثقافية، فهي أقرب من اختباري اليومي. والقول بالثقافة هنا لا يستثني مجالات الممارسات الأخرى، لأن الثقافة تحاذي كل الدوائر غير القابلة للانغلاق.

الغموض هنا يعني، بكل بساطة، اختلاط القيم والمفاهيم، ثم اعتماد اكثر من موقف في قضية واحدة، دونما تولد إحساس عام بخطورة هذا الاختيار أو ذلك، ما دامت كل الخطابات فقدت حمولتها الموجهة نحو مسارها المعتاد، وفرغ كل خطاب من قدرة محاكمة الخطابات الأخرى.

وفي غموض كهذا لحالتنا يمكن أن نتساءل عن فاعلية المركز والهامش. لا ريب أن مصطلح الهامش يتهيأ الآن ليتحول إلى محور دلالي يستقطب الخطابات والممارسات الثقافية

(*) كل العرب، ع 44، 1983.

والاجتماعية ـ التاريخية، وهو ما بدأنا نلمحه في بعض الأقطار العربية، أو في بعض الاختيارات اليومية التي قد نعتقد أنها عابرة، وليست قابلة للاندماج في حالتنا العامة.

المركز والهامش مصطلحان مستعملان في العديد من العلوم (الاقتصادية، الاجتماعية، السياسية، الأدبية، اللغوية. . .)، وقد تعاملنا معهما بلغة صحافية سائدة تتجاهل بعدهما المعرفي والتاريخي والايديولوجي، ومن ثم لم نعالجهما برؤية علمية ترتكز على معطيات التعريف النظري والمرجعية التاريخية. وهما، في هذا، شأن جملة من المصطلحات التي نفصل فيها بين المعرفة والممارسة، فنظل خادعين للتحليل، مخدوعين به.

في الفلسفة التقليدية، كما في الديانات باختلافها، ومعرفة ما قبل الحداثة، يتجلى المركز كمحرك أول للكون والتاريخ والإنسان والمعرفة. ولكن العصر الحديث قلب هذا التحليل كلية، وتوجه إلى الهامش باعتباره الفاعل الرئيسي، على مستوى الفرد والجماعة، اجتماعياً، اقتصادياً، معرفياً، تاريخياً، ويمكن أن نمثل بالماركسية (البنيات السفلى وعلاقات الإنتاج) والتحليل النفسي (اللاوعي). ولكننا ما نزال نعيش هذين المصطلحين حسب المشهد المؤطر لهما في مرحلة ما قبل العصر الحديث. وأسمي المشهد هذا المظهر الأول، هذا البوح، هذا العلن.

هكذا فهمنا الهامش كما حددته لنا ثقافة ما قبل العصر الحديث، أي الثقافة السائدة المتعالية، وانتشر في مبتذل الصحافة وأدبيات السياسة العربية التقليدية حتى لدى اليسار. وهذا الفهم، وبالتالي التحديد السائد، يرى إلى الهامش كمكان منفعل لا فاعل، ويترجمه، على المستويات الثقافية والاجتماعية والسياسية، الانطواءُ والانعزال والهروب من الفعل والتفاعل، فهو بذلك مكان السلب، يختاره اليائسون المتقهقرون، مكان تجتمع فيه كل القوى المنهارة لتعلن عن انهيارها والانصياع لأوامر المركز كسلطة وسيادة. هذا التحديد ليس مطلقاً كما نتوهم، ولكنه الفهم المفروض علينا تاريخياً بفعل استبداد الرؤية التقليدية وانغراسها في وعينا ولا وعينا، وقد انجذب بعض المثقفين (وغير المثقفين حتماً) لهذا التأويل المتعالي، فاعتقدوا أنهم بدعواهم لاختيار الهامش وضرورة لزومه، في هذه المرحلة، يغادرون الأرضية المعرفية التقليدية، كما اعتقد غيرهم، وبالتالي المناهضون لهذا الاختيار، أن تبديد أوهام الهامش والهامشية معركة ذات أولوية في هذه المرحلة أيضاً، دون أن يدروا أنهم هم الآخرون ساقطون في التأويل التقليدي للهامش والمركز، ولا يختلفون في هذا عن المعرفة السائدة في إعادة قراءة الواقع والوقائع، راهناً وتاريخياً.

يكفي إلقاء نظرة، ولو سريعة، على التحولات الثقافية (السياسية أيضاً) في العالم العربي الحديث، والمقارنة بين دور المركز، ممثلاً في المؤسسات السلطوية وغير السلطوية،

والهامش ممثلاً في الحركات الفردية والجماعية المعزولة عن هذه المؤسسات، بقلة عددها، وجدة رؤيتها، وبساطة إمكانياتها، في إحداث التحولات على صعيد اللغة، والأدب، والذوق، والوعي. إن هذه النظرة على الوضع الثقافي، سواء في مصر أو لبنان، أو سوريا، أو العراق، أو المغرب، تؤكد أن الهامش كان الفاعل الرئيس، فيما ظلت المؤسسات مانعاً لكل تحول، أو غير مهتمة به في أحسن الأحوال. إن ما أنجزه رفاعة الطهطاوي، وطه حسين، وجبران خليل جبران، والشابي، ونجيب محفوظ، وسهيل إدريس، وأدونيس، وعبدالله العروي (وهذه نماذج من الأسماء فقط، وهي على سبيل التمثيل لا الحصر) أوضح أثراً في وضعية الثقافة العربية الحديثة، من الإنجازات التي حققتها المؤسسات على الساحة العربية. وما نقوله في المجال الثقافي يمكن أن يمتد ليشمل المجالات الأخرى.

للمؤسسة، السلطوية وغير السلطوية، عطالتها، وهي غير قابلة، بطبيعة تكوينها ومكوناتها، للاشتغال، لأنها سليلة البنية التقليدية أو الأرثوذكسية الحديثة، ولم ترق بعد إلى إبدال البنية وتبني تصور المؤسسة الحديثة الذي يتجلى في الديمقراطية، وحرية التعبير، والعلمانية. وهذه المؤسسة، بعطالتها وموانعها، تكف عن أن تكون مركزاً. إنها الهامش ذاته بالمفهوم الحديث. والخروج على هذه المؤسسة، واختيار الهامش، هما الفعل الشعري، لأنه الانتماء الحقيقي، لا الشكلي، الإرهابي في العمق، الذي يلوح بحجة أن الانتماء إلى المؤسسة هو وحده الذي يسوغ الانتماء الحقيقي.

وحتى لا نسقط في مغالطات الجدال، وما أكثرها، أوضح أن هذه الأسماء المذكورة أعلاه (وغيرها طبعاً، إضافة إلى بعض الحركات...) هي نتاج القوى الاجتماعية الهامشية أيضاً، لإنتاج الطبقة المسيطرة، أو الدولة ومؤسساتها، أو المؤسسات المضادة. وهنا علينا، كذلك، ألا نخلط بين القوى الاجتماعية والمؤسسات، إذ عادة ما نختزل هذه القوى إلى مؤسسات، وليس الأمر في الواقع بهذا التأكيد والمصداقية، لأن المؤسسة العربية الحديثة وجدت في شروط قهرية، داخلية وخارجية، وتتمسك بتركيبها ورؤيتها وممارستها السلطوية، وهي، من ثم، تختار الموانع الذاتية لضمان وجودها، رغم هشاشته، وموانع تحدّ بها من طاقة المنتمين إليها، كما تحد من طاقة التفجير لدى غيرهم، باعتبار أن المهم بالنسبة لها هو ضمان وجودها الهيكلي لا فعلها في التاريخ. وحتى في أشد مراحل التماهي بين المؤسسات والقوى الاجتماعية تتبين الفروقات بعجيب السرعة، لأن عجز المؤسسات في التنظير والتأطير والممارسة لا ينفك أن يكون ضاغطاً عليها قبل أن يتحول إلى ضغط علني على القوى الاجتماعية التي قد يوحي المشهد ارتباطها بها، فتساهم هي الأخرى في كبتها عاجلاً أم آجلاً.

والهامش، كما يتضح هنا، هو الارتباط المباشر الشفاف بالقوى الاجتماعية ذات المصلحة في التغيير، لا من داخل المؤسسات، فالتجربة التاريخية أثبتت أن هذه المؤسسات

خضوعة ومستبدة في آن، ولكن من خلال الفعل الحر الخلاق، حتى وإن لم تدرك هذه القوى الاجتماعية أن هذا الفعل يختارها لا غيرها، حتى وإن كانت هذه القوى غير مؤهلة لمناصرة هذا الفعل الحر الخلاق، بل حتى وإن خدعتها المؤسسات في تجريم هذا الفعل النوعي المرتبط بها عن اختيار محموم، مهما أخطأ أو أصاب، لأنه ارتباط غير مشروط، تنتفي فيه شرائط العطاء والأخذ الفوريين.

والمؤسسات، وهي تحمل موانعها، كشرط من شرائط ضمان وجودها، ترفض بحكم تكونها وتركيبها وبنيتها، كل فعل حر خلاق، لا تستطيع أن تعايشه أو تهادنه، لأنها ذات حدود في التعامل مع العدو والحليف، وذات سياج مفاهيمي سلطوي متعال يحد من فاعليتها ضمن حدودها الخاصة بها، وخارج هذه الحدود. ولا حاجة للقول بأنها، وهي تملك وسائل قهرية، قد تضيق وقد تتسع، لها القدرة على الإخضاع، ولا شيء غير الإخضاع.

بأي حجة يمكن الاعتقاد بعد هذا، إن الانتماء إلى المركز، كمؤسسة ضاغطة ومتكلسة، هو الاختيار الصحيح في زمن الرداءات؟ وكيف يمكن استمرار المفهوم التقليدي للهامش سنداً للحكم على المواقف والاختيارات المعزولة عن المؤسسات في مرحلة نريد لها أن تكون متحولة ومحولة؟

العتبة الأخرى(*)

ربما كان زمن الموانع السياسية والأيديولوجية، بما هي ناطقة بالحقيقة في العالم العربي، وخاصة لدى اليسار، يؤول شيئاً فشيئاً إلى الإلغاء، لا بإرادة المعرفة وحدها، رغم أهمية هذا العنصر، ولكن بحكم عجز هذه «الحقيقة» عن امتلاك أجوبة على أسئلة الواقع، تسمح لرافعي هذه الموانع القسرية باستمرار الهيمنة والسيادة. هذه خلاصة آن لنا اعتبارها سمة رئيسية للمرحلة الراهنة من وضعنا العربي. وإذا كان اندحار الموانع يحمل، بالنسبة للبعض، دلالة على التفتت والتراجع، يسميان بمفعول سيطرة اليمين، فهو، بالنسبة للبعض الآخر، خروج من مرحلة سديمية الرؤية، والانغلاق في التصورات القبلية، ووهم مطابقة الشعار والاختيارات النظرية للممارسة اليومية، وبالتالي إفلاس لأنماط من المفهومات القسرية التي أردنا لها أن تكون مطابقة للواقع، دون معرفة عينية بهذا الواقع من جهة، وبطبيعة هذه المفهومات والتصورات من جهة ثانية.

ليس هذا جديراً كله. من قبل، ومنذ نهاية الستينيات، وخاصة في أواسط السبعينيات، بدأ ثم شاع الحديث عن الخصيصة التوفيقية والانتقائية لأيديولوجية التقدم في العالم العربي، متجلية في الفكر والثقافة، كما هي متجلية في مختلف مستويات البنيتين، الفوقية والسفلى للمجتمع. ونحن نعرف أن الجغرافية السياسية للعالم العربي تحددت وفق ما عرف آنذاك بالأقطار التقدمية والأقطار الرجعية، الأولى تتبنى الاشتراكية (بتعدد تصنيفاتها الأوروبية والمستحدثة)، والأخرى تنحاز للمعسكر الرأسمالي. في الأولى تم اختيار ما سمي بالاشتراكية، وقد انتهى إلى قمع طاقات وطموحات الجماهير، إضافة إلى سيادة البيروقراطية العسكرتارية مستفيدة من السيطرة على جهاز الدولة في تحقيق بَرْجَزَتِها وتوسيع قاعدتها الاجتماعية الجديدة، وعاشت المعارضة في الأقطار الثانية فكرياً وتنظيمياً ما جربه نموذجها في

(*) كل العرب، ع 68، 1983.

الأقطار المعروفة بالاشتراكية والتقدمية، مما جعل اختبار الشعار الرئيس للاشتراكية في الأقطار الأولى، وهو تحرير فلسطين وقومية المعركة، يتعرض للانهيار أمام أيام 1967 الستة، وعرّض المعارضة في الأقطار الثانية، وخاصة منذ أواسط السبعينيات، لسلسلة من التصدعات مست تنظيماتها وقواعدها في الوقت نفسه الذي اتضحت حدودها النظرية وتراكم أخطاء الممارسة، ويمكن إعطاء الحركة الوطنية في لبنان كنموذج. وهذا الوضع العام لحالة الانهيارات المتسارعة للاختيارات التقدمية على الأصعدة السياسية والتنظيمية والمعرفية هو ما سمح برفع الحجاب عن صواب التحاليل التي أعلنت عن طبيعة الاختيارات الاشتراكية، في صيغتها التوفيقية أو الجاهزة، منذ أواسط الستينيات.

والمفجع هو أننا أصبحنا الآن نتحرك ضمن خريطة موحدة لجغرافية العالم العربي السياسية والثقافية. وهذا عنصر لم يتملك نفس الوضوح من قبل، بخصوص المستوى النظري على الأقل، وهو ما عمّم لغة النقد من ناحية، وزَوْبَع الاختيارات من ناحية ثانية، وشرع في رسم ملامح متميزة، سياسياً وثقافياً، من ناحية ثالثة.

هل نحن الآن في نقطة الصفر؟. ربما. ولكن لنحذر قليلاً. إن العالم العربي حقق تقدماً في بعض المجالات، وهو الآن مقبل على مُسَاءَلة ذاته قبل أن يكون ماحياً لمجمل خطواته. والرهان المطروح علينا هو كيف يمكن الوصول إلى إعادة ترتيب البيت، دون بلوغ مرحلة تدميره. بهذا المعنى نكون في نقطة الصفر. ولكن ما هو محتملنا؟ أو بصيغة أخرى كيف يمكن أن نصبح فاعلين بدل أن نظل منفعلين؟ هذا سؤال إشكالي طبعاً، سياسياً وثقافياً.

من بين القضايا المحورية، في هذا السياق، هو ما أثاره التحليل الآخذ في الشيوع، والقائل بأن أزمة العالم العربي هي ظاهرة التغريب. فكل من النموذجين الاشتراكي والرأسمالي خروج على أرضية الواقع العربي ـ الإسلامي. ويمكن ملاحظة التغريب في جل مظاهر المجتمع، من تنظيم، وتسيير، ولباس، وعمران، وعلم، وقيم...

لست مفكراً، ولا عالم اجتماع، ولا مختصاً في المعطيات السياسية. أتحدث هنا كمواطن، ولكن كمواطن منحه المجتمع «امتيازاً ثقافياً»، ومهما كان هذا الامتياز رمزياً، فإنه يدمجني في المعاناة اليومية، كما يورطني، وباختيار ذاتي أيضاً، في بؤرة مُلغِزة تتحول تحت ضغط الوقائع، مهما كان قربي منها أو بعدي عنها، إلى الإحساس بالمسؤولية تجاه ما أصدر عنه أو ما انخرط فيه. من هذا الإحساس وحده، رغم عدم كفايته، استشعر حقي في الكلام.

لا اعتقد أن العالم العربي يعيش حالة تغريب، ولكننا مرغمون على اندماج مًّا في غرب مفروض علينا. غرب امبريالي بكل اختصار. بل إن الصيغة التي تم بها تعميد الماركسية في العالم العربي هي صيغة مفروضة علينا، إما فكرياً أو تنظيمياً، ولا مجال هنا للمقارنة بين تعامل

الاتحاد السوفياتي (كنموذج فقط وقابل دائماً للنقد) في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مع الغرب، ووضعية الغرب داخل العالم العربي، وقد دمرت السلع والأفكار أسواره قبل أن تدمرها المدافع. إنه غرب مفروض علينا، بمعنى أن غرب التدمير والسيطرة والاستعباد هو نفسه الذي يعين لنا نموذج الغرب الذي علينا الاندماج فيه، وبشروطه هو، بل إن مأساوية وضعنا هي أن هذا الغرب نفسه هو الذي يختار لنا شرقنا أيضاً. فنحن عالم لا شرق له ولا غرب، لأنه لا يختار شرقه ولا غربه. وهنا يصير الإرغام مزدوجاً: شرق مرغمون على استدامته، وغرب مرغمون على استهلاكه. ولم يكن باستطاعة الغرب أن يكون لنا سيداً لو لم نختر أن نكون عبيداً.

هذا كلام يحتاج إلى تمثيل، وإلاّ بدا كأنه هرطقة. لا بأس. هنا أقدم نماذج بسيطة وأوّلية: ثقافياً نستسلم لتبدل المناهج، نغير كل يوم مصطلحنا ومراجعنا الحديثة، ولكن هذا الغرب ـ الاستشراق نفسه هو الذي يحثنا على الاحتماء بالأصالة، فنجعل من المعرفة الحديثة إطاراً نختفي به أو إطاراً نزين به اللاهوت، لغة ومحمولاً. اجتماعياً نرتدي لباساً بغير إرادتنا، ونقتني أحدث الأدوات المنزلية، دونما تساؤل عن نفعيتها ووظيفتها في محيط غير المحيط الأوروبي، وفي الوقت نفسه نزهو باستعباد المرأة (الجارية الشرقية) ونقمع الأطفال، ونحتمي بالعشيرة، ونلجأ في حل العديد من المشاكل إلى الوسائل الغيبية. سياسياً، تأتينا أنماط من التنظيمات، وطريقة تهيء الانتخابات، وشعارات الديمقراطية والحرية، وهنا أيضاً نمارس الاستبداد الشرقي، نتحصن بالتراتبية، ونمجد الواحدية الاسمية. هذه نماذج بسيطة ومكثفة إلى حد بعيد، تنطبق قوانين بنيتها على بنية المجالات الأخرى. مجتمع يستعبده شرقه كما يستعبده غربه، لأنه لا يختارهما معاً بشروطه، أي شروط صيرورة تحرره.

ربما أصبحت إمكانية التحرر أصعب مع مرور الزمن. العالم يتطور ويتعقد أكثر، والإمكانية التي كانت متاحة للعالم العربي كي يتحرر منذ قرنين ليست هي إمكانيات اليوم. على أن اليأس ليس جواباً، كما لم يكن كذلك في مختلف مراحل التاريخ والمجتمعات.

إن العالم العربي الحديث منفعل لا فاعل. هذه خلاصة نظرية. وقلب هذه البنية هو ما أصبح الآن واضح الضرورة، دون أن يكون ثابت الإمكانية. على أننا في هذا القلب لا نملك إلا تغيير العتبة بتبني عتبة أخرى، اسميّها المواجهة، بكل ما تولده هذه الكلمة من دلالات مشعة.

المواجهة تنتشر لتلمس أقرب نقطة وأبعدها، لتنفذ إلى ثقوب حركة التحرر العربي. ويمكن للسؤال، والوعي ـ الموقف النقدي أن يستنهضا العلاقة. هذا مدخل للعتبة الأخرى. عتبة، ويظل المشروع محتملاً، لا مكتملاً يأتي ولا جاهزاً. إنه مجرد إعلان عن إمكانية أخرى، هي الفعل، وهو يتجه نحو البدايات.

هل هذا وحده كافٍ؟ نقف (أين؟) ونعلن مبتهجين أو واجمين (لا فرق) أن نقطة الصفر، اللحظة البيضاء، متحققة في الواقع، وإن كل الشرائط مُهيأة لتطأ القدم المطهرة العتبة الطاهرة، وها هو التاريخ يسير من جديد؟

ليس هذا سعياً لإلغاء الشرق والغرب معاً، بل هو احتمال اختيار (نا) لهما، فهما يسكنان فينا، والمسألة هي كيف نذهب (نحن) للسكن فيهما، نبني بيت الحرية والاختيار، ببساطة: هل نحن قادرون على قلب البنية، ومستعدون لدم القلب؟

القلق الشكور

تتبَدّى أمامنا وقائع العالم العربي، شيئاً فشيئاً، بعد غزو بيروت. لا نغادر السديم حتماً، ولا نَتملّكُ التحليل فوراً. هناك هذا السؤال الذي هو رحم الأسئلة ونهاية الاطمئنان: هل نحن نجتاز بدايات عصر عربي مغاير؟ ولا تتضمن عناصر هذا السؤال مغامرة معرفية بالضرورة.

إن تحولات اجتماعية ـ اقتصادية عميقة تفعل في إبدال قواعد بنية سادت منذ الخمسينيات، مع ما تحمله من مشحون طموحات «النهضة»، وما يتلخّصُ فيه هذا الإبدال من تفجير لمكبوتات، وتسويغ لأحوال لم تكن نموذجاً لأنماط الفكر الاجتماعي ـ الاقتصادي العربي، دونما تغافل عن هذا الشيء السياسي الذي هو سريع في ترتيب هيئته التي كانت مجرد شبح في أوسع اللحظات السابقة من الدعوة ـ على الأقل ـ للعبة أكثر تكافؤاً بين القوى الاجتماعية. لندع كل هذا قليلاً، فلربما يكون علماء الاجتماع والاقتصاد، والباحثون في الحقل السياسي أوفر دقة في قياس هذه التحولات، وأوضح لغة في ضبط طبيعتها ودلالتها. لندع كل هذا قليلاً بغاية استقصاء ما هو ثقافي فقط، فنحن عادة ما سيَّدْنَا الكلام، وتوَّجْنَاهُ فاعلاً، لا لفعل لغيره، بسلطته نختزل المعرفة لمجرد أحاديث من صنف أحاديث المقاهي، إن لم تكن أحاديث المقاهي هي التي أصبحت مُبَنْيِنَةً لكل حديث في مرحلتنا ـ رحلتنا الراهنة.

قصاصات صحفية نكتفي بها، حتى لا أقول مقالات أو دراسات أو ندوات. قصاصاتٌ إذاً، ونقرأ فيها خطاب الراهن عن الثقافة والمثقفين في البلاد العربية. اختر أي صحيفة تشاء، أي كاتب أو أي قارىء، وها هي خلاصة لم تتضح لك من قبل بمثل هذا القلق الشكور: غياب ثقافة أو انكسارها، انعزال مثقف أو تغيير مواقعه، تشكك في معنى الثقافة ونفع المثقفين، سقوط الحكمة وابتذال الحرفة، تمزقات من يريد ومن لا يريد، محو لأطروحات، انشقاق في الصفوف، انهيار للخنادق، حجة لإعلان الولاية، جري نحو الرزق «الحلال»، صلافة، خلط، مناورة الضجيج. لماذا نكتب؟ هل نكتب؟ لمن نكتب؟ كيف نكتب؟ والقلاع هي الحقيقة، والقلاع هي السيادة، والقلاع مسافة المتمردين السالفين، وآهة من تسير بهم ركاب المجد، لا مجدٌ لغيرك يا قلاع!

هل هذا خلط؟ لا. هل نحن في زمن الردة؟ ربما. هل القلق استبدَّ؟ ما أبعدك أيها القلق الشكور!

حين نقرأ القصاصة الأولى، لا نفهم. والقصاصة الثانية، لا نفهم. وينهار الجدار على الجدار، نسأل: ما الذي يفعل الآن في أوضاع الثقافة والمثقفين العرب؟ هل هو تحول في التصور، أم تحول في المواقع، أم تحول في القنوات؟ أم لتعد السحابة الخضراء سحابة ولا خضراء؟ ينسحب المثقفون إلى المؤسسة، والمؤسسة ـ الجداول إلى المؤسسة ـ النبع، والخيمة أوسع للرحماء من الأرض للسماء.

* * *

لنسترسل من مكان آخر.

منذ بدء ما سمي بالنهضة العربية، شرع المثقفون يبحثون أو يتحدثون عن وضعية جديدة مغايرة لتلك التي جعلت من أغلبهم مجرد منتجي خطاب يقوم بمهمة تصريف الحقيقة الدينية أو السياسية للسلطة المركزية. لعموم هذا الخطاب الثقافي القديم قواعده، ولعبته، وقنواته، وهي جميعها من صنع غير المثقفين لا من صنعهم، بها يتكلمون وينتشرون، هنا أو هناك، تحت هذه الألوية أو تلك. هي وضعية جعلت من المثقف تابعاً في الأغلب. ينسى بدءه ومنتهاه ليختار سيده. تحتفظ هذه الوضعية بألغازها، وحين نلغي اللغز، يكون الخطاب وحده لاغياً له، أما اللغز فمتجذر في الخطاب ذاته.

كان الرفض قبل السؤال، رفض وضعية بدت للمثقفين غير مؤهلة لإنجاز الثورة كقطيعة ضرورية. وامتزج الطاهرون بالأتقياء والأنبياء والأدعياء. كلٌ فصَّلَ الثورة حسب أفقه: ثورة اجتماعية، ثورة سياسية، ثورة اقتصادية، ثورة أدبية، ثورة تقنية، وتتناسل الثورات بعضها من بعض، تتشابك أو تتقاطع . . . وكل الطرق تؤدي إلى الثورة.

وتمكن إعادة قراءة حالة طه حسين من هذا المكان. طه حسين الذي عبر البحر إلى الشمال، فخبر وضعية مغايرة للمثقف والثقافة هي التي يمكن تسميتها بالوضعية النقدية، وقد قدمت فرنسا ثقافتها ومثقفيها كنموذج كوني لهذه الوضعية النقدية داخل المجتمع الفرنسي وخارجه، دونما تغافل عن هجرة هذا النموذج إلى أبعد المناطق الغربية. وحين عاد طه حسين إلى مصر أعلن عن هذه الوضعية الجديدة من خلال كتابه (في الشعر الجاهلي). ولم تكن النتيجة واحدة في كل من فرنسا (الغرب) ومصر (البلاد العربية)، وما تبينه طه حسين هو أن هذه الوضعية تخرج على تقاليد الثقافة العربية، قواعد ولعبة وقنوات، فعاد للذات بتغيير في الكتاب وعنوانه، ثم بتأمل هذه الذات من خلال (الأيام)، وكفر عن الخطيئة في كتاب (على هامش السيرة). وترافقت هذه العودة للذات مع اندماج أوضح أثراً في المؤسسة المضادة، هذا البيت

الجديد، وما يستلزمه من خضوع لقواعد ولعبة وقنوات الثقافة المضادة.

هناك نماذج عديدة برزت في بعض الأقطار العربية، بلغت الحقل الفني أيضاً (نماذج أم كلثوم، عبد الوهاب، فريد الأطرش، فيروز. . .) وليس التركيز على طه حسين هنا إلاّ حصرا لحالة كانت آخذة في التكوين، وقوة طه حسين تتأسس من إعلان وضعية جديدة ممكنة للمثقف وانسكارها في آن.

ولا شك أن المؤسسات المضادة التي برزت منذ فترة الخمسينيات قد كانت من حيث طبيعة بعض عناصر البنية السطحية لخطابها السياسي، وتركيبتها الاجتماعية، أبعد سحراً في نشر الأمل والأمن لدى أوسع فئات المثقفين التقدميين فانضموا إليها. وتكشف لنا الأيام أن هذا الانضمام كان فراراً من «الباب العالي» قبل أن يكون اطمئناناً في البيت الجديد، وكان للمرابين والنخاسين مكانهم هنا أيضاً. ولا يلغي هذا النمط من الانضمام ما كان المثقفون التقدميون يحسون به من حرية اختيارهم، ولكن التجارب أظهرت أنها لم تكن حرية واضحة لدى المثقفين، بطبيعة إنتاجهم الثقافي، بمثل ما هي واضحة بطبيعة وظيفتهم في المؤسسة المضادة ستخلع عنها الممارسات والانهزامات أقنعة المغايرة ليثبت للجميع أنها مجرد امتداد للسلطة المركزية.

وليس هذا كافياً.

يتأكد الآن أن جمهرة من المثقفين العرب تنفصل عن هذه المؤسسات المضادة، سواء من حيث تنظيماتها السياسية أو تأطيرها الثقافي، لتعود بصراحة للاندماج المباشر في السلطة المركزية، أو ترفع منديل الأمان مواربة، بإعلان الولاء للسلطة المركزية لغير بلدها، فيما هي تحتفظ مظهرياً بضديتها في وطنها، وقد استسلمت فعلياً لمؤسسات السلطة، أو تتوه بين الإلحاد والإيمان، البيع والشراء، الصمت والجنون، ويسقط المشروع النقدي التاريخي للمثقف العربي في العصر الحديث، ويصبح البحث أو الحديث عن الوضعية النقدية لغواً أو نكتة أو مسلخاً يحرض عليه ويمارسه المثقفون أنفسهم، وقد أعادت السلطة المركزية قواتها للضبط والانضباط. آمين!

ولا فرار من الإقرار بأن المؤسسة المضادة، الوطنية والتقدمية، في العالم العربي، لم تستوعب ضرورة توفير شروط خلق الوضعية النقدية للمثقف، وهي حين تحدس بها، من خلال النتاجات أو السلوكات تجتثها بصرامة قد تفوق صرامة السلطة المركزية، ما دامت هذه الوضعية تدميراً فورياً لبنية المؤسسة المضادة نفسها، كمعيد لإنتاج بنية السلطة المركزية، والنتيجة المأساوية، ثقافياً على الأقل، لهذه الوظيفة القمعية للمؤسسة المضادة هي أنها، من ناحية، لم توفر للثقافة المضادة شروط إنتاجها، وهي تتوهم، على عكس السلطة المركزية، أن المثقف

هو مفيض الإلهام والعبقرية، فلا حاجة له بوسائل تضمن له الإنتاج والاستمرار. وبادرت، من ناحية ثانية، بتعطيل كل فعل ثقافي نقدي، يسعى لبلورة إمكانات استقلاله. وطبيعي هنا أن يلجأ هؤلاء المثقفون إلى «الباب العالي» مرة أخرى، بطرق متباعدة أو متقاربة، من داخل المؤسسة المضادة ذاتها أو من خارجها، من خلال إرادتهم الوطنية أو خارجها، وطبيعي أيضاً أن تعلو أصوات الإلحاد والإيمان، البيع والشراء، الصمت والجنون.

ولم تتبدل الأرضية المعرفية التقليدية التي تسيج العالم العربي. هل ندم المثقفون العرب على مغادرة وضعيتهم التقليدية؟ هل تخلصوا من البحث أو الحديث عن وضعيتهم المحتملة؟ هل انتهى مشروعنا الثقافي النقدي؟ هل اللاجدوى هي مآل الفعل الثقافي؟ ولكن الموانع تعلن عن طرق أخرى. كن قلقاً شكوراً، ولا تسكن غير رحلتك الوحيدة.

عن النهضة، مرّة أخرى

1 ـ لا ريب في كون العالم العربي بات مطالباً بمساءلة ذاته، بعد هذا الذي أصبحنا نعيشه من دمار فردي وجماعي، أقل ما ينعت به هو الانهيار أو الانحطاط. طبعاً، تحاصرنا معوقات، منها بروز الخطاب الوطني، هنا وهناك، مبرراً أعطاب الآخرين ونجاة الذات، نجاة الحالة الوطنية مقابل تفتت الحالات البعيدة والقريبة. يحاصرنا أيضاً استمرار بلاغة الخطابة في تمجيد نقاوة السلالة أو فتنة الآلة عبر العالم العربي. ليس هذا هيناً، لأنه قراءة تبريرية تستهدف فك الارتباط بين البلاد العربية، فترفع الوطن ـ اللؤلؤي، ومعها تقاس مبادىء اختيار الحداثة، من تحرر قومي، وحياة ديمقراطية، واستقلال وطني، بمدى انتشار السلطة وإخضاع المواطنين، إضافة لإفراغ الحداثة من مضمونها الإنساني، فترى أن بعض المنشآت الصناعية الفرعية، والضوابط الإدارية كمظهر راسخ لانتقال العالم العربي إلى مصاف الدول الحديثة. ولعل المواطن، فضلاً عن النخبة، يتحول هو الآخر في قناعته بالبعد القومي للكائن العربي وممكنه، يترك عنه، شيئاً فشيئاً. همّ أن يعيش كريماً، حراً، متقدماً، باستسلامه لضغوط المحافظة على المكاسب المادية، الآخذة في التدني، فلم يعد يعبأ، حقاً، بغير استهلاك النموذج الذي يفرضه عليه الإعلام. تتفسخ القيم وينحل الحلم، تتطاول الضغائن وتمتد صفوف الغافلين. وأبسط ما تسيده هذه الرحلة الراهنة للعالم العربي هو نسيان الكفاح العريض الذي كان لنا الصاحب والمصاحب طيلة أكثر من قرن.

2 ـ يحجب عنا حصار هذه الخطابات المدججة بأفتك وسائل الاستسلام إمكانية اختمار الوعي النقدي، لأنه، في مثل هذه الشرائط التي تسيجنا، بدءاً من متعاليات الفكر القديم إلى متعاليات التقنية، يأخذ حجم المروق والزندقة، وهما من بين ما عثر على رنين الوقع في لغة محاكم التفتيش الحديثة المتأصلة في تعبير «الخيانة الوطنية». إن القيم ذاتها التي عبأت المواطن ليختار طريقاً ثانية، تعاكس التخلف والاستبداد، هي نفسها التي بها يحاكم في صوته وصمته معاً. هل نقول: وداعاً للولادة وآلامها؟ هل نقول: سلاماً لعودة استسلامنا؟ هل نقول:

جميلاً لقيودنا المظفرة؟ أسئلة حسم فيها بعضنا وابتهج، وآخرون حيارى لا يعرفون أي اتجاه يسلكون، لذلك فهم، مرة تلو مرة، يمحون ما كانوا به حالمين، وفئة نادرة تدخل السؤال وتبحث في أدوات تعميقه.

محاصرون وغرباء، وغربتنا، كما كتب أبو حيان التوحيدي في «الإشارات الإلهية»، تنتسب لغربة «الغريب في غربته». لم يعد الحنين كافياً، ولا الأرض التي نقف عليها يابسة. لحظة عاصفة لا يعثر فيها الوعي النقدي على غير هباته. تتشظى المسافات، وتخشى الآثار انحفارها الذي به كانت محتفلة. أولاً وثانياً نمسك بالتراب لنتأكد من أنه تراب، ونغشى اللغة التي سكناها، فلا ندري هل هي بيتنا المضيء أم قبرنا. وفيما يتخلى بعضنا عن المواقع المحرّمة يظل انشغالنا بها همّاً خلّاقاً، نختبر الطبقات الهاوية، نسافر في المخابىء الباردة لنتقدم لا لنحتمي بالرجوع إلى حيث لا رجوع.

واستراتيجية الاختبار هي مساءلة لحظة التكوين، وما من لحظة لتكويننا الجماعي، في العصر الحديث، غير تلك التي وسمناها بـ «النهضة العربية»، مهما تباعدت لحظة المركز، في القاهرة أو دمشق أو سواهما عن لحظة المحيط، في الزمان والمكان معاً. تأكيداً أن هذه لحظة مركبة، لها الاجتماعي والتاريخي والثقافي، وكل من هذه الحقول يمارس فعله في صوغ البنية العامة التي شرطت مسارنا ورحلتنا في آن. ولربما استطعنا ملاحقة دراسات عربية نادرة شرعت في التركيز، من بين الشقوق، على لحظة التكوين، عبر الحقول الثلاثة، تبعاً لإيقاع الانهيارات المتسارعة. ورغم أن عزلتها وهامشيتها تتسع دائرتهما، فالحصار لا يمنع البحث عن طريق محتملة.

3 ـ نترك الباحثين في الحقلين الاجتماعي والتاريخي يقومون بوظيفتهم حتى نفيد من معطياتهم دونما تشويش على مناهج البحث وأدواتها، ونتوجه توّاً للحقل الثقافي بما هو حقل قابل بالهدم والبناء، ما دام الهدم بناء.

يعمم الخطاب السائد تصوراً للحظة التكوين في الثقافة العربية الحديثة، وهو لقاء الثقافة العربية بالثقافة الغربية مع دخول نابليون لمصر. ولا يهمنا، هنا، ما تشير إليه بعض الدراسات بخصوص أسبقية الشام في إحداث اللقاء بين الثقافتين، العربية والغربية، بل سنتجنب عنوة تفكيك المفاهيم والقوانين التي تحكم مثل هذه الدراسات، لأن توجهنا هو الأشمل، أي حدث اللقاء ونتائجه، خاصة تلك الخلاصة المتداولة عن تأثير حملة نابليون في ربط الثقافة العربية بالغرب وإخراجها من ظلام الانحطاط إلى نور الحداثة. هي خلاصة ترتقي إلى مستوى المسلمة في الدراسات الأدبية والثقافية إجمالاً، أكانت عربية أم غربية، وفيها تتحدد لحظة التكوين الجديدة، لحظة «النهضة العربية».

هناك في البدء علاقة بين الثقافة العربية والثقافة الغربية عادة ما ننساها، إنها العلاقة القديمة التي ربطها المثقفون العرب بالثقافة اليونانية في الوقت نفسه الذي انفتحوا فيه على ثقافات الفرس والهند. وقد تجلت العلاقة مع الغرب قديماً، ومن خلال اليونان، في أشكال الترجمة والتفسير والتأويل والحوار. بهذا المعنى تكون علاقتنا بالغرب قديمة، يصعب إلغاء تجاوباتها في الثقافة العربية، وحتى الشعبية منها. مع العصر الحديث تجددت العلاقة مع الثقافة الغربية ولم تكن محدثة على الإطلاق، ولكن هذه العلاقة عرفت وضعية مغايرة في العصر الحديث، ومنذ أن وصل نابليون إلى مصر، وهي بشكل عام تنتظم ضمن البنية التي شرطت تعامل الثقافة الغربية مع العالم غير الغربي، على عكس البنية القديمة التي حكمت تعامل الثقافة العربية ـ الإسلامية مع العالم غير العربي ـ الإسلامي.

هناك سؤال يقتحم التآلف والطمأنينة: ما هي الثقافة الغربية؟ يبدو أنه سؤال ساذج، على أن هذه الأسئلة «البسيطة» هي مدخل لممارسة حفريات الصمت.

إن المشهد التأسيسي برأيي لتأثير الثقافة الغربية في الثقافة العربية هو الذي رسمته حملة نابليون على مصر. هذه لحظة التكوين، أي مشهد المدافع التي تدك أسوار حضارة بكاملها، وقد تعضدت المدافع بالمعرفة الاستشراقية والخطابات التوجيهية لنابليون. هذه ثقافة الاقتحام، بخلاف ثقافة المعرفة والتنوير التي سعت الدراسات السائدة لإثباتها في الذاكرة والمخيلة، مؤطرة إياها بمقولة «النهضة العربية»، واعتبار حملة نابليون إشعاعاً مهَّد ليقظة الثقافة العربية. نعم، إن نابليون سلك، من حيث ما يسمى بالدعاية النفسية، أسلوباً موحداً في معاركه وغزواته التي شنها في أوروبا وخارجها، معتمداً على حجة التبشير بمبادىء الثورة الفرنسية، وهذا الأسلوب انضاف إليه عنصر المستشرقين الذين أعطوا خطاب نابليون بعداً دينياً ينضح بالتقرب إلى الإسلام، وهو ما تجهله مبادىء الثورة الفرنسية كما تنفيه لغة المدافع.

لحظة التكوين هذه هي التي بَنْيَنَتْ علاقة العالم الغربي بالعالم العربي، وثقافة الأول بالثاني. والقراءة التفصيلية لمجمل تاريخنا الحديث تستخلص امتداد هذه البنية منذ حملة نابليون على مصر إلى الآن، فلغة المدافع هي وحدها التي يلقننا لنا الغرب كلما سعينا لاختيار علاقتنا بالماضي أو الحاضر أو المستقبل. والمدافع الحقيقية تجد بجانبها على الدوام مدافع رمزية تدمر اختيارنا الثقافي بصرامة تدمير اختيارنا الاجتماعي ـ التاريخي.

كيف تواجه أمة ضعيفة دمار الآخر وآلياته (الحربية والعلمية)؟ كان الجواب العربي ثقافياً هو العودة إلى السلفية وبروز التقليد، وفتنة الآلة جذبت (إنه فعل مغناطيسي) جواباً ثانياً يتعامل مع الغرب كنموذج، ولم يكن هناك سبيل غير التقليد أيضاً. ولكن بنية الثقافة التقليدية ظلت متماسكة بنسقها الواضح، فيما تقليد الثقافة الغربية عانى ويعاني من غياب النسق، مما رجح

فاعلية التقليد والسلفية مقابل تمزق كل محاولات تقليد الثقافة الغربية، وبذلك يحاكم التقليد كما السلفية جميع الحركات التحديثية التي افتتنت بالغرب كلما أعاد الغرب تدمير العالم العربي في لحظة بداية اختياره الشخصي.

مرة أخرى نسأل: ما هي هذه النهضة العربية؟ كيف نرى إلى عناصرها وقوانين اشتغالها؟ ولا تسعفنا الوقائع بغير جواب مفاجىء: لحظة التكوين لم تكن تأسيساً لنهضة بقدر ما هي فرض تبعية بدلالاتها المتعددة، أكانت تبعية للثقافة العربية القديمة أم للثقافة الغربية الحديثة، تبعية تلغي الحوار والنقد، وهما أساس كل معطى ثقافي قديماً وحديثاً.

وأسبق النتائج التي تستبد بالتحليل هو أن الغرب الثقافي، من خلال مشهد المدافع الرمزية، الموجهة للثقافة العربية، كان الدافع الأول للاحتماء بالتقليد ولبروز السلفية، فلم يكونا قط اختياراً عربياً كما نتوهم، والنهضة التي ننسى مساءلتها هي مجرد وهم، فما كانت حملة نابليون، كما لن تكون حملات التدمير الراهنة، باعثة على التحرر الفكري والخلق والثقافي، لأنها، أساساً، وفرت شرائط التقليد والسلفية بدل أن تكون شرارة انطلاق من لحظة بيضاء.

هكذا اخترع الغربُ الشرقَ، وسرق منا الشرق والغرب معاً، القديم والحديث معاً، وتكفينا هنا كلمة «التراث» التي تحتاج لقراءة هيدجيرية، هذه الكلمة التي تلخص بمفردها نصف وجه وعينا الشقي بالقديم والحديث. وثاني نصف وجه هذا الوعي هو كلمة «الحداثة» بالطبع.

4 ـ محصلة تأثير الغرب في العالم العربي الحديث سلبية إذاً، ما دام التأثير يسوغ الإخضاع. هذه الخلاصة البسيطة كانت تتراءى لبعضنا في لحظات من تاريخنا الحديث، وها هي تتحول إلى شبه قانون يسمح بأن يكون مدخلاً لإعادة قراءة الوضع الثقافي العربي ضمن الأوضاع الأخرى المتفاعلة معه من اجتماع واقتصاد وسياسة وعمران وأخلاق. . .

ولم يكن للمحصلة السلبية من إفراز الصراع تلْو الصراع محتدماً كان ويكون، في ظل شرائط القهر والاستعباد التي يمارسها الغرب على العالم العربي. وهذا عميقاً يبلور كيف أن الغرب يموضعنا كفريسة مقيدة بقديمها كما بآلياته الحديثة، لا مفر لها، أو كفريسة متشنجة يجب إمدادها بكل ما يفسد عليها بهاء التشنج، فتخضع لمصيرها المرسوم من قبل الغرب.

والتصادم في هذه الحالة لا يقتصر على الطرفين الرئيسين، العالم العربي من جهة والغرب من جهة ثانية، بل هو الآن منغرس في داخل العالم العربي ذاته، حيث إن الصراعات والتصادمات التي يعيشها هي، في أجلى مظاهرها، امتداد لصراعها العام مع الغرب، بمعنى أن الصراع والتصادم يوسع خريطته في الجسد العربي بفعل الغرب نفسه، وقصورنا عن تلمس

وعينا الشقي، وطبيعة لحظة التكوين التي لا تتخلى عن توشيحها بسبائك «النهضة»، بعد أن أتقن الغرب تهريب الثقافتين العربية والغربية، وانخدعنا بلعبته.

إن الغرب الثقافي منقسم على ذاته، وكذلك الثقافة العربية القديمة، ولا مندوحة عن مقاومة اختيار الآخر لنا، بالانتساب للوعي النقدي، الحديث حتماً، لإعلان بداية اختيارنا الشخصي، للثقافات القديمة والحديثة، فالتقليدي الذي يتوهم أنه يختار، والسلفي الذي يتوهم أيضاً، والحديث المتصادم معهما، يشكلون جميعهم عناصر أفرزتها شرائط التبعية، على أن الغرب كلما توغل بثقافته في العالم العربي، كتدعيم لفتوحاته الاقتصادية والسياسية كلما برر «التطرف» الديني و «الأصالة» الثقافية، وبالتالي عرقل مشروع الاختيار الشخصي للثقافة العربية، وما هو بحاجة إليه لتبني مجتمعاً جديداً مستوعباً لمعطيات الحضارة الإنسانية في القرن الواحد والعشرين.

لدمارنا الراهن، لانحطاطنا المسترسل، شرائطه في لحظة التكوين، في طبيعة وعينا بالنهضة، لذلك يتطلب نقدنا للحاضر المستبد تفكيكاً لحالة «النهضة العربية»، كلحظة لبروز التقليد لا التحديث.

مع الثقافة الفلسطينية

الكائن والممكن(*)
(مشروع تطوير الدعم الثقافي للثورة الفلسطينية)

1 ـ ما تزال الطريق طويلة ، وما يزال الحلم حاضراً . وها هي الثورة الفلسطينية في صراعها مع الامبريالية والصهيونية ، وفي علائقها الجدلية بالوضع العربي العام ، تعلمنا كيف نتجاوز الخطابة ، والذهاب إلى حيث الأرض ، والدم ، والبحر ، تنادي على مكان آخر يوسع حقل التأمل والتحليل والنقد ، أي مكان إعادة قراءة القضية الفلسطينية في تاريخيتها وراهنها ، في أبعادها المعلنة والمحجبة .

هذا المكان الآخر يفترض أننا تجاوزنا تلك المرحلة التي كنا نرى فيها إلى القضية الفلسطينية كصراع ديني بين المسلمين واليهود ، على غرار التأويل الديني للحروب الصليبية ، كما أننا تجاوزنا صورة الأندلس المفقودة بما تمثله من ضياع لفردوس حضاري . إنه مكان يتسع لتعدد الأمكنة ، ويتحدد بالتالي ضمن محاولة إعادة قراءة مشروع التحرر العربي بوعي مغاير ، لا يستهين أو يفرط في بعض مكتسبات التحليل السابق ، ولكنه يهدف إلى إعادة تركيب المعطيات بعدما ارتجت جملة من الرؤيات والفرضيات في الواقع والذاكرة والتخيل أكثر من مرة .

ليس التأمل الذاتي والجماعي في القضية الفلسطينية جديداً . إنه علامة ميلاد وعينا السياسي ، ودهشة اليقظة مع سؤالنا : ما معنى فلسطين ؟ كان ذلك في أيام الطفولة ، وها هو سؤال الطفولة يتسع ، والطفولة تهرب ، سؤال الطفولة يواجه الفجيعة ، والطفولة تشيخ . المهم أن السؤال لا يشيخ . هو تجدد مستمر تفرضه التحولات من جهة ، وهباء الخطابة من جهة ثانية .

لم أعش فلسطين كمكان ، أو كذكرى ، أو كتشرد دائم ، أو كعذاب يومي ، وإنما

(*) هذه الورقة استجابة للدعوة التي كنت توصلت بها من اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين في الذكرى الأولى لغزو بيروت . وقد كان من المقرر احياؤها في دمشق ، سبتمبر ، 1983 .

عشتها كجرح سري ، يصل حد جلال الشمول ، وقد يتحول إلى لطخة مضيئة ، ولا يغيب السؤال أو الجرح .

إن تغيير مكان القراءة ، والهجرة بين الأسئلة ، هما إعلان عن استحضار تاريخ القضية الفلسطينية ، للافادة من تجربة التاريخ ، فإعادة القراءة تتضمن أساساً استيعاب التاريخ لادراك قوانينه وتخطي حواجزه وموانعه .

2 ـ هذا المكان الذي اختاره، هنا ، هو الحقل الثقافي ، من خلال عناصر وقوانين بنيته . ولا يتغيا اختيار هذا الحقل واختباره استعادة التعريفات والأطروحات المتعلقة بالثقافة ، والثقافة والثورة ، والثورة الثقافية ، وما شاكل هذه القضايا المثقلة بعبء الجدال والممارسة ، كما أنه بعيد عن بغية مراجعتها كلية . هذا الجهاز النظري والمفاهيمي خارج عن هم هذه الورقة . إن الأمر ، هنا ، منحصر في فحص علاقة الثقافة العربية وممارسات المثقفين بالقضية الفلسطينية .

وقد لا يجدي هذا العصر الأولي ، هو الآخر ، في تحديد الموضوع ، لأن علاقة الثقافة والممارسة الثقافية بالقضية الفلسطينية متشعبة ، وقد انشغلت بها الثقافة العربية ، والثقافة العربية المعاصرة خاصة ، منذ الإعلان عن قيام دولة الاحتلال الاسرائيلية ، انشغالاً مباشراً في الارتباط بالقضية الفلسطينية ، أو ممتداً إلى قضايا الثقافة والمجتمع العربي الحديث ، وقضايا التحرر والتخلف .

ومن اليسير تبيُّن كيف شكَّل ارتباط الثقافة والممارسة الثقافية بالقضية الفلسطينية محوراً تتقاطب حوله ، وتتجاوب فيه ، مجمل الرؤيات الفكرية والابداعية والايديولوجية والسياسية ، عبر سائر الأقطار العربية. وقد أصبح هذا الارتباط يعلن عن نفسه كمسلَّمة تلمس أقصى الأسئلة والأجوبة الثقافية العربية المعاصرة، مهما كان تصنيفها السياسي أو الأيديولوجي أو الفكري أو الفني، وهو ارتباط ينتمي عميقاً لمسار الجذر ومصيره، ما دامت القضية الفلسطينية تجسيداً فعلياً ومركزياً لمشروع الهيمنة الإمبريالية على العالم العربي.

وقد انبثق هذا الارتباط وتحول ، مع مرور الزمن ، بصيغة محورية أساسها التقاطب والتجاوب ، وهما معاً يلخصان أنماط الفعل والتفاعل بين الثقافة العربية المعاصرة والقضية الفلسطينية . ولا شك أننا بحاجة لقيام دراسات موسعة ، متخصصة ، ونقدية ، لتجلية مسوغات ونتائج هذا الارتباط على مستوى المجالين معاً . كل هذا بعيد عن غاية هذه الورقة .

3 ـ سيقتصر الحديث ، هنا ، إذاً ، عن بنية جزيئية ، وهي الخاصة بالدعم الثقافي للثورة الفلسطينية . إن جزئية هذه البنية تجعل عناصرها وقوانينها غامضة بصيغة تيسر باستمرار نسيانها ، أو إلغائها من التأمل والتحليل . إنها معتمة بقدر ما هي واضحة ، تلقائية وغير

مشروطة بقدر ما تحكمها معضلات نظرية وقوانين مضبوطة . ويمكن القول بأن هذا الدعم الثقافي يتحرك ضمن حقلين ، وهما : ممارسات المثقفين خارج الإنتاج الثقافي ، وممارساتهم من خلال الإنتاج الثقافي نفسه . ونسارع إلى الاقرار بأن عناصر هذين الحقلين متنوعة ومتحولة ، وهي في هذا مشروطة بالتاريخ والوعي معاً ، وعند تأمل عناصر هذه البنية الجزيئية نلاحظ أنها موزعة كالتالي :

(أ) خارج الإنتاج الثقافي تعتمد:

ـ العمل السياسي . فأغلبية المثقفين العرب وقفت إلى جانب القضية الفلسطينية ، مهما كان مستوى وعي وادراك وفاعلية هذا الدعم ، من خلال التنظيمات السياسية والنقابية ، في جميع الأقطار العربية . وهذا العنصر هو المهيمن .

ـ الدعم المادي ، وهذا أيضاً حاضر بصورة أو بأخرى في أغلب الأقطار العربية ، ويتم بأشكال مختلفة .

ـ الدعم القتالي . نحن على علم بفئات المثقفين العرب الذين وقفوا إلى جانب القضية الفلسطينية عبر مراحل نشأتها وتطورهـا منذ الثلاثينيات إلى الآن ، وعبـر مختلف المعارك والأعمال العسكرية والقتالية التي خاضها الفلسطينيون .

ـ الدعم الدعائي ، من خلال التنظيمات الثقافية العربية والجمعيات ، وتجلى في أكثر من نشاط وتجمع وممارسات ثقافية . وهو عمل جماعي ، هدفه دعائي وتعبوي كان وما يزال له تأثيره في إيصال تفاصيل وتطورات القضية الفلسطينية إلى فئات عريضة من الجماهير العربية . وقد خضع هذا العنصر للمد والجزر ، تبعاً لأوضاع الثـورة الفلسطينيـة وأوضاع التنـظيمات والمؤسسات في البلاد العربية .

(ب) من خلال الإنتاج الثقافي : وهو يشمل عناصر أربعة أساسية :

ـ الإنتاج الابداعي الفردي والجماعي ، وهو يشكل اليوم تراثاً ضخماً من حيث الكم على الأقل ، لأن الكتابات والابداعات العربية في مجالات الابداع من شعر وقصة ومسرح ورواية وسينما وفنون تشكيلية موجودة في سائر الأقطار العربية ، وتاريخها يعود إلى بداية تاريخ القضية الفلسطينية نفسها .

ـ العمل الصحافي الـذي أثبت فاعليتـه واتساعـه ، وهو يشمـل الخبر ، والصـورة ، والتعليق ، والتحليل ، والمقابلات .

ـ الدراسات . وهذا العنصر غير حاضر بنفس الكثـافـة والفاعليـة كما هـو الحال في العنصرين الأول والثاني ، ولكنه متوفر نسبياً ، ويحاول أن يخترق الحواجز اللانهائية . ومهما

اختزلنا تحليل قلته ، فإن هذا الاختزال لن يجعلنا نخطىء معوقات بنية الدعم الثقافي نفسها في الحد من ظهوره وانتشاره .

ـ الترجمة ، وهي أضعف عنصر ، ولا شك أن الموقف السلبي من أهمية الثقافة في كسب دعم الرأي العالمي يحول دون اتساع هذا العنصر وتطوره .

هذه هي عناصر البنية الجزيئية في كل من الحقلين ، ورغم أنها متكافئة من حيث التوزيع ، إلاّ أنها غير متوازية من حيث الوجود ، واستمرار الحضور ، والتطوير ، إذ يظل الحقل الأول أظهر وأبرز ، نتيجة اختلاف الممارسة في الحقلين معاً ، وتحكم الوعي باختلال أهمية كل منهما . وهذه الملاحظات تراعي القاسم المشترك بين جميع مراحل القضية الفلسطينية ، دون التركيز أساساً على الخط البياني لتاريخ هذا الدعم ، رغم أن صمت الشارع العربي أثناء اجتياح بيروت في 1982 تحول إلى سؤال مركزي له أن يدفع إلى المزيد من تحليل الدوافع والحالات . وهذا موضوع آخر .

ولنا الآن أن نتطرق إلى قوانين هذه العناصر ، وكيف أن هذه القوانين تشكل هذه البنية الجزيئية . على أننا ، هنا ، سنؤلف بين الحقلين معاً لما يُوَحِّد بينهما من قوانين ، ولتبادل التأثر والتأثير بينهما ، على عكس ما قد يبدو في الوهلة الأولى . وهذه القوانين هي :

1 ـ الآنية : وليس من العسير إدراك كيف أن الدعم الثقافي ينتظر المناسبة، باستمرار، لينطلق . فالاحداث الرئيسة هي ما يجعل هذا الدعم يستيقظ من سباته ، بل إن الدم الفلسطيني هو وحده الدافع لاعلان الدعم . وبمجرد هدوء الحدث ينصرف الجميع ، كأن القضية الفلسطينية توجد في يوم معلوم ، وتنتهي في يوم معلوم أيضاً .

2 ـ الجزئية : وهو عادة ما يفصل بين ما هو وطني وعربي وفلسطيني ، ولو أن هذه المستويات الثلاثة قد تظهر متخللة بعض فجوات الممارسة . والجزئية تلعب هنا فعل السلب ، وبذلك فإن الآنية تجد مكانها في منطق الجزئية .

3 ـ الإنفعال والخطابة : فهذا الدعم يغلب عليه التعميم الذي تحول في مناسبات عديدة إلى تعتيم لدى كل من اليمين واليسار معاً .

4 ـ أسبقية السياسي على الثقافي : وتبرز هذه الأسبقية من خلال الخطابات المثقفية ، وهو قانون محوري لا يمس الدعم الثقافي للقضية الفلسطينية وحده ، ولكنه يشمل الأطروحات الثقافية المتواجدة في العالم العربي ، وهي في نهاية التحليل متصلة ببنية الوعي السياسي والثقافي في العالم العربي ، وببنية الايديولوجية العربية المعاصرة ككل .

5 ـ التناقض بين الكلمة والفعل : وهو تناقض يتضح باستمرار من خلال انفصال الكلمة

عن الفعل ، حيث تتحول الكلمة إلى فعل مجرد يكتفي بذاته ، دون الفعل في الشرائط الاجتماعية التاريخية ، والتفاعل معها . وربما كان هذا من بين ما يفسر الوعي الشقي لدى المثقفين العرب ، والإنتقال السريع والمفاجىء من الأمل إلى اليأس ومن اليأس إلى الأمل ، من الإرادة إلى العجز ومن العجز إلى الإرادة ، من الفرح إلى البكاء ومن البكاء إلى الفرح ، من الشهيد إلى الضحية ومن الضحية إلى الشهيد . وهذا القانون يتمفصل مع القوانين السابقة ، وينتج عنها .

إن عناصر وقوانين بنية هذا الدعم يمكن أن ينظر إليها ضمن البنية العامة للثقافة العربية المعاصرة ، وإوالية العمل الثقافي العربي الحديث في مختلف مجالاته ، وهي تمتد لتستقطب رؤية الإنسان العربي المعاصر لعلائقه بالماضي والحاضر والمستقبل من ناحية ، وقضايا التخلف والتحرر من ناحية ثانية . ولا شك أن هذه العناصر والقوانين تحتاج إلى المزيد من الاستقصاء والتأمل والتحليل لتطويرها وتفجير إمكانياتها الايجابية بما يخدم القضية الفلسطينية وتعميق وعي الجماهير بضرورة واستمرار الدعم في زمن نرى إلى الزمن الأميركي ـ الصهيوني في الشرق وكأنه الواقع العنيد .

بمعنى آخر ، حاول المثقفون العرب مساندة ودعم القضية الفلسطينية ، كل حسب وعيه وامكانياته ومواقفه وأهدافه . ومن الصعب أن نجد مثقفاً عربياً لم يعلن عن هذا الدعم بصيغة أو بأخرى ، في مناسبة أو عدة مناسبات . يبدو هذا ثابتاً . ولكن علينا أن نتساءل : ما هي فاعلية هذا الدعم فردياً وجماعياً ؟ ما شرائطها؟

لن أضع هنا تحليلاً لمختلف مواقف وممارسات المثقفين العرب ، فتلك مهمة ما تزال تنتظر من يقوم بها ، ومع ذلك يمكن القول بأن الجانب السياسي كان السمة البارزة ، إلى جانب العمل الدعائي ، ورد الفعل الظرفي من تبرعات ، وإقامة مهرجانات، ومعارض ، وتطوع .

وهذا شيء جميل وايجابي ، بل أذهب وأقول إن كل موقف وكل ممارسة هدفها مساندة القضية الفلسطينية تظل مهمة ، بغض النظر عن مستوى الوعي ، وشرائط العمل ، وتوظيف هذا العمل. ولكن إذا كانت هذه الحدود هي المعروفة إلى الآن في تاريخ الدعم، فإن هذه الحدود لم تعد كافية ، بالنظر لطبيعة الصراع الفلسطيني ـ الاسرائيلي ، وطبيعة تحولات هذا الصراع ، وما آل إليه الوضع الآن بعد اجتياح اسرائيل للبنان ، وبيروت خاصة ، وما ينتظر أن يسفر عنه من أخطر النتائج .

6 ـ إن الدعم الثقافي ودعم المثقفين العرب للثورة الفلسطينية يستلزم الدعوة لمشروع تطوير هذا الدعم باتجاه تجميع المثقفين ، وتأطير عملهم ، وتفجير امكانياتهم ، بغاية مباشرة

ممارسة مغايرة ونوعية لها المحافظة على الثقافة الفلسطينية ، والتعرف عليها ، والتعريف بها ، وانتهاج قراءة متقدمة للنتاج الثقافي العربي الحديث ، فكرياً وإبداعياً ، في علائقه المتنوعة بالقضية الفلسطينية، إضافة لما يتطلبه الخطاب غير العربي ، سواء أكان صهيونياً أو أوروبياً ـ أميركياً ، أم غيرهما ، من فهم واستيعاب . والنتاج الثقافي في هذا المجال لا يلغي الممارسات الثقافية التي هي بحاجة لتصعيد ممنهج ، لأن حرب بيروت الأخيرة جاءت بالأسئلة الأولى ، وهي ما تزال غامضة ، غير مكتملة السمات .

تأكيداً أن حرب بيروت لم تكن حرب مثقفين ، ولا كانت الهزيمة هزيمتهم وحدهم ، ومن هذا المنظور تأخذ الوضعية الراهنة للثورة الفلسطينية ، والمواقع المحيطة بها عربياً ودولياً ، أحقية وأولوية الطرح على مستويات متكاملة سياسياً ، ايديولوجياً ، عسكرياً ، اجتماعياً ، تاريخياً ، ثقافياً ، على أن هذا الطرح المتكامل غير مضمون الايجابيات إن هو اعتمد على الممارسات السابقة في التناول والتحليل ، حيث يظل الثقل باستمرار منصباً على الجوانب السياسية والمادية شديد العناية من حيث التناول والتحليل والنقد والدعم ، فإن المستوى الثقافي يظل مهمشاً ، إن لم يكن ملغى . ولا يعني هذا أيضاً أن المستوى الثقافي لم يخضع للمعرفة والتحليل والنقد من قبل ، ولكن الصيغ التي تمت بها معالجة هذا المجال تحكمت فيها أنماط الوعي السائد ، حيث يتحول الكلام إلى فعل كامل ، فينتصر الكلام ، وتنتهي الكلمات إلى برودتها المعتادة في ملموس الواقع .

نحن ، إذاً ، أمام مجال مهمش أو معتم بالمواقف الظرفية ، والسريعة ، ومن ثم فإن الاهتمام به يصبح ذا أهمية ، بل يمكن أن يحاور المجالات الأخرى أيضاً ، وهذا المنحى هو من بين ما سيساعد على الربط الجدلي بين السياسي والعسكري والثقافي ، وتمكين المثقفين من تخفيف حدة وعيهم بالشقاوة في لحظة آن لها أن تسائل الجرح العربي من خلال الوضع الراهن للثورة الفلسطينية ، بغية إضاءة الوعي والمواقف .

7 ـ هناك جملة من المعطيات المشجعة على طرح هذا المشروع نلخصها في النقاط التالية :

(أ) يمكن اعتبار الثورة الفلسطينية من بين الثورات المتميزة في عصرنا بتعدد أطرها الثقافية وعلو مستواها ، وهذه الخاصية تلازم الدور الذي لعبته الثقافة الفلسطينية ، والشعر في مقدمتها ، لربط الصلة بالقاعدة الفلسطينية والجماهير العربية العريضة ، بل ووصول القضية إلى أقطار وشعوب ، رغم أن هذا الوصول ، كوعي متكامل ، ما يزال في البداية . وقد انعكست كثافة العطاء الفلسطيني على الاهتمام بالعمل الثقافي وتوسيع حرية التعبير ، وهي حالة ولدها مناخ الثورة ككل .

(ب) هذا المعطى الايجابي الأول يصعب تعميمه على الوضع الثقافي الفلسطيني جملة ، لأن الجانبين السياسي والعسكري ، إضافة إلى الجانب الاجتماعي ، لم يتركا المكانة الكافية للعمل الثقافي والممارسة الثقافية بحكم بنية الحركة التحررية عموماً ، وهي بنية تعطي الأولوية للممارسة النضالية السياسية والعسكرية على حساب الوعي الثقافي والايديولوجي ، ولا شك أن الثورة الفلسطينية قد تقدمت على غيرها من حركات التحرر العربي في الاهتمام بالمجالين الثقافي والايديولوجي ولكنها ظلت مسيجة بقوانين البنية العامة . ويكفي القول بأن المقارنات التي تمت بين الثورتين الجزائرية والفييتنامية من جهة ، والثورة الفلسطينية من جهة ثانية ، اقتصرت على السياسي والعسكري والتنظيمي والجغرافي ، متناسية البعد الثقافي ودوره في التوعية والتعبئة والصراع . وهذا المعطى يمكن أن تقدم بشأنه تأويلات أخرى ليس العلم بها من الضرورة حتى نبطل تحكم البنية العامة لحركة التحرر العربي في تعاملها مع الحقل الثقافي .

(ج) وليس هذا العنصر الثاني نقيصة ، وإنما هو نتاج شرائط موضوعية في الوقت نفسه الذي هو تجسيد لحالة ذاتية ، ذلك أن مفهوم الثقافة الفلسطينية هو الآخر لم يظهر ويتبلور في ظروف طبيعية ، فالإنتقال من السيطرة العثمانية إلى الإنتداب البريطاني إلى الاستعمار الاستيطاني الاسرائيلي لم يسمح للثقافة الوطنية الفلسطينية بمباشرة التأمل في خصائصها وتاريخها وحدودها إلا بصعوبة ، من خلال البحث في الوعي بالهوية والكيان الفلسطينيين ، خاصة وأن تحول القضية الفلسطينية من حجب السديم تحت ضغط الشعارات الدينية والقومية للقضية إلى وضوح طابعها الوطني كان قاسياً . والدور الذي لعبه الأدب الفلسطيني ، والشعر في مقدمته ، يمكن اعتباره تأسيسياً ، ولا يقل أهمية عن دور الحركات السياسية الفلسطينية منذ 1948إلى الآن .

(د) ولعل من بين العناصر المشجعة على طرح هذا المشروع هو القوانين التي تحكم الثورة الفلسطينية وتميزها عن المؤسسات الرسمية من حيث كونها هامشاً له فاعليته ، مهما كانت هذه الفاعلية خاضعة للنقاش والنقد ، لأن فسحة حرية الرأي والتعبير ، وتلازم الكلمة والفعل ، واقتران المعرفة بالموقف ، أوسع في الثورة الفلسطينية مما عليه الوضع في المؤسسات الرسمية وغير الرسمية ، وهذا يسمح بارتباط نوعي للمثقفين المتقدمين العرب بالثورة الفلسطينية من ناحية ، ويساهم في تطوير العمل الجماعي الوحدوي والمتعدد الاختصاصات من ناحية ثانية، ويقدم فرصة تفجير الطاقات وتعميق الفعاليات ، وتمازج الموضوعي بالذات من ناحية ثالثة . وهذه مكتسبات يتطلبها الدعم الثقافي للثورة الفلسطينية ، كما يسعى المثقفون المتقدمون العرب لتحقيقها ، وهم في غمرة المعاناة ، واليأس من الوضع الثقافي العربي العام .

(هـ) على أن من أكبر مبررات هذا المشروع هو طبيعة الاستعمار الاسرائيلي التي ارتبطت بإنكار وجود شعب فلسطيني ، وهو انكار يتضمن إلغاء التاريخ والثقافة معاً ، وتلجأ الصهيونية إلى استثمار وتطوير كل الممارسات الثقافية ، واستنفار كل أنماط الخطابات لترسيخ الوعي الخاطىء بأحقيتها في استعمار فلسطين وابادة الشعب الفلسطيني . وهذا المعطى يحتم مواجهة فلسطينية ـ عربية متطورة ومتقدمة في المجال الثقافي لإيصال قضية الشعب الفلسطيني إلى الرأي العالمي ، مواجهة تستنطق آثار جسد الشهيد بأبعادها التاريخية والفنية والفكرية ، وصدى هذه الآثار فلسطينياً وعربياً وإنسانياً .

8 ـ إذا كانت هذه المعطيات مجتمعة تؤيد الاهتمام بالحقل الثقافي ، وتساعد على تطوير الدعم الثقافي للثورة الفلسطينية ، فإن مشروع هذه الورقة يهدف إلى جمع المثقفين العرب بالدرجة الأولى ، باحثين ومبدعين ومفكرين ، ثم المثقفين المستعدين لتحقيق هذا المشروع من غير العرب أيضاً ، شريطة اسبقية وضرورة الاعتماد على الذات ، والامكانيات الذاتية ؛ مهما كانت بسيطة ، من أجل بلورة ونشر وعي ثقافي (بمعناه العام) بالقضية الفلسطينية، وتمكين هؤلاء المثقفين من الإنتماء إلى الثورة الفلسطينية عبر فاعلياتهم المعرفية الذاتية ، ووسائل عملهم الجماعي ، ومختلف تجاربهم في البحث والإبداع والممارسة الثقافية . هذه هي الأهداف الرئيسية لهذا المشروع الذي ينخرط ضمن طموح تغيير الرؤية والفعل الثقافي بخصوص القضية الفلسطينية ، كما أن مساره يعطي الاعتبار لمهام ملموسة، يمكن إجمالها كما يلي :

(أ) تطوير الدعم الثقافي للثورة الفلسطينية ، والعمل الثقافي الفلسطيني .

(ب) بلورة واعتماد طرائق جديدة للعمل تراعي الامكانيات الذاتية ، والمبادرات الايجابية ، وغير المتعارضة مع قرارات منظمة التحرير الفلسطينية ، والحوار الجماعي ، وتكامل مجالات البحث والاختصاص ، والمرونة في التكليف ، والحرص على التنفيذ ، وانتهاج التخطيط ، واعتبار الأولويات ، والربط الجدلي بين البسيط والمركب ، والتكامل بين المرحلي والتاريخي .

(ج) العمل على معرفة أدق وأعمق وأشمل بفلسطين، قضية ، وشعباً ، وتاريخاً ، وثقافة ، بما يستلزم الربط بين هذا العمل والمتطلبات النوعية والفاعلة لدعم الثورة الفلسطينية ، وطنياً ، وعربياً ، ودولياً .

وهذه الأهداف والمهام والتوجهات المتصلة أساساً بالبحث في شؤون تطوير خدمة الدعم الثقافي للثورة الفلسطينية وخدمة قضية تحرر الشعب الفلسطيني تتطلب ، بخصوص المثقفين العرب ، مراجعة بعض المسلمات السائدة في العالم العربي ، وهي في هذا المجال

تتعلق بتوسيع تعريف الإنتماء للثورة الفلسطينية، لا على صعيد الثورة الفلسطينية، وتاريخها، ولكن، قبل هذا وذاك، على صعيد المثقفين العرب أنفسهم، وهم الذين يعيشون ثلاثة أنماط من الحالات :

(أ) الاقتناع بأن دعم الثورة الفلسطينية يتلخص في الدعم السياسي أو المادي أو القتالي بالإنخراط في صفوف الفدائيين وحمل السلاح، وهذا الاقتناع شريف ومفيد، ومع ذلك فهو يخفي البوح بعدم جدوى العمل الثقافي، ولا فاعليته. وهو اقتناع أحادي البعد، وناتج عن ظروف وشرائط الوعي المعقدة في الحقل الثقافي، إضافة للبعد التاريخي، وصورة نصف وجه المثقفين الوطنيين والتقدميين في العصر الحديث، بما في ذلك الحرب الأهلية الاسبانية، ومظاهر المقاومة للفاشية، والشهادة في أميركا اللاتينية، فضلاً عن الثورتين الصينية والفييتنامية.

(ب) القيام بدعم سياسي أو مادي أو هما معاً، ولكن فعل الدعم هذا لا يخفف من ضغط الشعور بالذنب، والعجز القسري عن تقديم دعم أكثر فاعلية واثباتاً للحضور في زمن أصبحت فيه وضعية الثورة الفلسطينية رمزاً مكثفاً لتصفية الحلم والأمل العربيين.

(ج) الإيمان بلا جدوى أي عمل يمكن أن يقوم به المثقفون، ما دامت ارادتهم مغلولة وسلطتهم ملغاة، باعتبار أن الفعل هو أساساً للسياسي والعسكري والديبلوماسي وأصحاب مواقع النفوذ المادي.

هذه الأنماط الثلاثة من حالات الإنتماء للثورة الفلسطينية بحاجة إلى مراجعة وتحليل أكثر نفاذاً وعلمية لكسب الطاقات في عمل ملموس، تاريخي، وفاعل، يتحرر من مفهوم النقيصة والخطيئة، ويندمج في صلب الثورة الفلسطينية بما لها من اختيارات هي وحدها القادرة على اتخاذها.

9 ـ إن رصد عناصر وقوانين بنية الدعم الثقافي للثورة الفلسطينية لم يعتمد التأريخ، ولكنه أنْصَتَ للتاريخ، وقد أتى اجتياح بيروت بالصمت العربي، وبأهمية الدعم الثقافي، ومحدودية الصيغة التي يتم بها، والمثبطات المعوقة لتطوير عناصر وقوانين بنيته، وهي بنية جزيئية داخل مجموعة الثقافة العربية المعاصرة. وما يهم الآن هو البحث في إمكانية تطوير، وبالتالي تغيير، هذه البنية، لمحاولة لمس ضرورات المرحلة التاريخية ووضعية الثورة الفلسطينية. وهذا التطوير لا يتغيا إلغاء البنية «التقليدية» لهذا النمط من الدعم، ولكن بالأحرى يطمح لإحداث بنية جديدة لها سعة الشمول، وأفق الاستراتيجية.

كل ثورة متكاملة تعطي أهمية قصوى للعمل الثقافي، بما هو ابراز للهوية والكيان، وتجذير للوعي والوعي النقدي، وتعميق المعرفة بشرائط الثورة والدعم المادي الجماهيري لها،

وتوسيع الملتفين حولها ، والعاملين على نصرتها ، ولكنها في الوقت نفسه تضبط هذا العمل الثقافي في حدود ما تراه ايجابياً لتوضيح رؤيتها ومسارها ، وتعبئة للوعي الممكن داخلها وخارجها .

وإنطلاقاً من هذا التكامل في العمل الثوري ، وهذا الضبط للأهداف والممارسات يتبين أن إدماج الطاقات الثقافية العربية أولاً ، وغير العربية ثانياً ، في المعرفة والممارسة الفلسطينية ، يتجاوب مع ضرورات الثورة .

ويتوقف هذا الادماج ، وهذا التطوير لبنية الدعم الثقافي على وجود إرادة ، هي إرادة الثورة في علاقتها الجدلية بإرادة المثقفين ، وترجمة هذه الإرادة المشتركة بإحداث بنية ثقافية جديدة تساهم في تجسد دعم ثقافي نوعي واستراتيجي للثورة، كما تساعد على تفجير طاقة العمل لدى المثقفين العرب ، وغير العرب ، في هذا المجال ، ولربما أدت التجربة في المستقبل إلى خلق شبكة من المؤسسات والبنيات تتكامل في تنفيذ المشاريع الثقافية بما يخدم المعرفة ، والإرشاد ، والتعبئة الثقافية والسياسية عربياً ودولياً .

10 ـ قد يكون اسناد مهمة قيام هذا المشروع إلى الثورة الفلسطينية تحميل الثورة مسؤولية عجز المثقفين عن استبصار أساليب جديدة للعمل ، والتركيز عليها في تجاوز أوضاعهم الذاتية . هذا الحكم إيجابي ، ولكنه لا يتقدم في الرؤية ، ولا يساهم في تطوير البنية ، لأن الأساس في هذا المشروع هو ارتباط العمل الثقافي بما تفرضه ضرورات الثورة الفلسطينية ، ومنظمة التحرير الفلسطينية هي الهامش العربي الذي له أن يسمح بقيام هذا المشروع ، لأن المؤسسة ، والمؤسسة المضادة ، في العالم العربي ، مختنقة بحواجزها وموانعها .

لربما جاء هذا المشروع متأخراً ، متأخراً جداً ، ولكن المهم الآن هو التفكير في المشروع والعمل على انجازه، فلربما كانت قلة خبرتنا هي التي أدت إلى هذا التأخير ، وربما أيضاً منظورنا للثورة الفلسطينية ، وتحاليلنا التي قصرت عن ادراك الواقع العربي ، وطبيعة الاستعمار الاستيطاني الصهيوني ، وأهمية الرأي العام الدولي ، كل هذه انشبكت وتركتنا نمارس الخطابة ، لا شيء ، لا شيء غير الخطابة .

كتاب الأدب الفلسطيني المعاصر(*)

1 ـ بدءاً ، يمكن اعتبار مشروع تنظيم وتنفيذ برنامج بحث حول الأدب الفلسطيني المعاصر سمة نوعية لارتباط اكثر ترسخاً بحق الشعب الفلسطيني في الوجود على أرضه ، وأوسع استيعاباً لشمولية هذا الوجود . ولأن الثقافة مهد الهوية والكيان ، فقد أصبحت العناية بها عنوان التحام الشعوب بتاريخها ، وحلمها ، ولا وعيها ، ومصيرها . وقد تجسد التحام الشعب الفلسطيني بثقافته من خلال تجليات هذه الثقافة : غناء ، مأثورات شعبية ، أزياء . . . ولكنه التحم بها أيضاً من خلال الأدب المكتوب ، وخاصة المعاصر منه : شعراً ، قصة قصيرة ، رواية ، مسرحية ، ومن خلال الفنون التشكيلية والسينما ، وفي الوقت ذاته كان الالتحام متبادلاً ، فهذه الفنون الأدبية ، وغير الأدبية ، استقت من الشعب الفلسطيني ، ومن تراثه ، وتاريخه ، وعذاباته ، وصراعه ، نفسها الأول ، وهي توقد شعلة خطوة من خرجوا من خيامهم وقالوا : لسنا لاجئين نحن ، ولكننا شعب يريد العودة إلى أرضه وتاريخه . وفي هذا السياق يمكن موضعة الأدب الفلسطيني المعاصر ، وهو ينسج الهوية والكيان الفلسطينيين بجانب الدم الوحيد ، وصرخة طفل بين ممرات الجمارك والحدود ، والهجرة من منفى إلى منفى ، دونما نسيان للتشريد والاعتقال والتمييز العنصري داخل الأراضي المحتلة .

2 ـ لذلك فإن هذا المشروع الخاص بالأدب الفلسطيني المعاصر اعتراف بما يحققه هذا الأدب من نسج للهوية والكيان الفلسطينيين ، وإعلان متجدد لهما عربياً وإنسانياً ، بعد أن تعلم كيف ينشر صرخة الشهيد ، ويمنح للعذاب الجماعي مداه المنغرس في تربة الأرض الفلسطينية وقد ادعوا أنها أرض خلاء ، لا تاريخ ولا شعب لها .

ومشروع يندرج ضمن هذا السياق معناه بالأساس :

(أ) مواجهة الأباطيل الصهيونية وهي تبرر بها استعمارها الاستيطاني لفلسطين وما ينتج

(*) مساهمة في ندوة «التعريف بالأدب الفلسطيني» ، اليونسكو ، باريس ، 1984 .

عنه من طرد وإبادة لأبناء الأرض الشرعيين ، هذه الأباطيل المعممة في الثقافة والإعلام ، أوروبياً وأمريكياً ، ومنهما تتسع لتغطي اقصى المساحات بحكم التبعية المسيجة لعلائق الشمال بالجنوب . ولا يشك أحد في فعالية أدوات التعميم بغاية تبرير عنصرية الاستعمار الاستيطاني الصهيوني لفلسطين ، وبالتالي محو شقاوة الوعي الأوروبي تجاه التركة النازية ، وتصعيد دعم العنصرية الاسرائيلية .

(ب) اعطاء الفلسطينيين حق الكلام بعد أن تم الغاؤهم ، واتلاف صوتهم بين خرائب البيوت المدمرة ، وانتصار السكاكين والرصاص . هم الفلسطينيون يتكلمون بصوت الدم والأقبية والمنفى ، لا أحد يعيرهم صوته ، ولا أحد يموت مكانهم . وقد تكلم الفلسطينيون منذ بداية هذا القرن ، أثناء تحضير المشروع الصهيوني ، وبعده ، ولكن صوتهم ظل مبعداً ، قبل أن يكون مبهماً ، وها هو الصوت يعرف كيف يسل صوته من بين الأصوات ، يرسم للمكان نجومه ، وللزمان أهله ، شعب عشق التراب وامتدت يداه إلى الماء ، شعب كان هنا ويكون ، بالدم ، بالأقبية ، بالمنفى ، ويكون ، بنشيد كوني تتمازج فيه بطولات وأساطير الشعوب ، من جلجامش وعوليس إلى آخر قطرة من حُلم أبناء القرن العشرين . وها هو يتهيأ لاستلام حق الكلام ، بابداع له تجاوباته في النتائج الإنساني المعاصر ، وله فرادته أيضاً ، بها يتقدم ، وبها يخترق السياج لينبىء أحباب السلام والعدل في نهاية هذا القرن العشرين أن الفلسطيني زيتونة فلسطينية ، ونخلة شرقية ، ونفح كوني ، على جسده انحفرت أغاني الغابرين والعابرين ، وصوته اندفاق الأزمنة ، ويده التي تحمل البندقية هي اليد نفسها التي بنت الهياكل والمعابد ، فجرت التراب فواكه وخضاراً ، علمت البحر غناءها ، ولم تتعب بعد .

(ج) العمل على تخصيص دراسات وأعمال تتناول الأدب الفلسطيني المعاصر ، بما هو نتاج أدبي ، له خصائصه الأدبية التي يتآلف بها مع كل نتاج ادبي ، عربياً وانسانياً . ومشروع تخصيص دراسات وأعمال لهذا الأدب هو ، في نهاية التحليل ، تعامل مع هذا النتاج من حيث تاريخه ، وأجناسه ، وبنياته ، والكف عن اعتباره مجرد صدى أو رد فعل آني ينتهي مع اللحظة التي يكتب فيها ، وينشر فيها على الناس ، هنا أو هناك .

ولا ريب أن مثل هذا العمل يتطلب تصوراً شمولياً ومتكاملاً ، له وسائل تحقيقه ، وأدوات عمله ، وقنوات تثبيته ، ويستجيب لضرورات التوثيق ، والدراسة ، والجمع ، والترجمة، حتي يتحول إلى عمل دائم واستراتيجي ، يراعي أهمية طول نفس تنفيذه ، بغاية احلاله المكانة التي يستحقها بين آداب الشعوب ، وضمان خلق تجاوب أكثر علمية مع مسيرة الشعب الفلسطيني لإقرار حقوقه الوطنية وحق تقرير مصيره ، ما دام هذا الأدب مصرحاً بهويته وكيانه الفلسطينيين ، وما دام مكتسباً لخصائصه التي لا تقل توهجاً عن عبقريات الشعوب الأخرى .

3 ـ إن مشروعاً بهذه النوعية والسعة والمقاصد هو مشروع يتجاوز الرؤية الفردية ، والمجهودات المحصورة ، والامكانيات القليلة ، والتعبئة الآنية . وهو بذلك مشروع تركيبي ، يفيد من تجارب المختصين في المجالات التي يهدف إلى تحقيقها ، والتزام واضح بنهج أساليب متقدمة لضمان بدايته واستمراريته .

ولن تدعي هذه الورقة التي أقدمها أمامكم إمكانية تقديم اقتراحات مفصلة لجميع عناصر المشروع ، لأن متطلب الاقتراحات ، هنا ، هو الافادة من خبرات المهتمين والمتخصصين ، حسب المجالات التي يعملون فيها ، بخبرة توفرت لديهم طوال حياتهم الأدبية والفكرية والعلمية . والمقصود هنا ، هو أن متطلب الاقتراحات يستند إلى التفاصيل الممكنة ، والمؤهلة للاحاطة بمثل هذا المشروع ، وتأسيسه علمياً ، أي اعتماداً على رؤية نظرية ومنهجية من ناحية ، واستيعاب لأحدث وأنفع تقنيات وتنظيمات العمل ، من ناحية ثانية ، مما يمكن هذا المشروع من صفته العلمية ، واستجابته لشرائط تطور المعرفة الإنسانية الراهنة .

4 ـ هو مشروع استراتيجي ، له كل ضرورات العمل الممنهج القادر ، على أن صفته الاستراتيجية تستلزم الجمع بين ما هو معرفي وما هو اعلامي ، دونما اختزال أحد البعدين إلى الآخر ، ذلك أن الفائدة الاعلامية للمشاريع الثقافية ، تظل ضيقة مهما اتسعت ، وآنية مهما امتدت ، فقيم الاعلام متبدلة باستمرار ، وسريعة الزوال ، فيما البعد المعرفي في مواكبة متجددة للفعل الإنساني ، ومنه الفعل الثقافي ، تأخذ من السؤال ، والاستقصاء ، والتأني مستلزماتها .

إن الأدب الفلسطيني المعاصر لم يندرج بعد ، وبما فيه الكفاية ، ضمن خطة اعلامية ، تعرف به ، وبالقضية المركزية التي يدافع عنها ، وهي وجود الشعب الفلسطيني وحقه في تقرير مصيره . ولا بد من اعتماد رؤية واضحة ومتكاملة لإنتهاج هذه الخطة ، حسب الأسبقيات والامكانيات المتوفرة أو الممكن توفيرها عربياً وإنسانياً ، رغم أن هذه الخطة الاعلامية ربما كانت فائدتها لغير العرب أبين ، بعد أن عرف الأدب الفلسطيني المعاصر كيف يصل إلى القارىء العربي عبر مختلف الأقطار تقريباً .

وإذا كان هو كذلك ، في الأقطار العربية على الأقل ، فإنه بحاجة لخطة متطورة وفاعلة وصارمة أيضاً بالنسبة لغير العرب ، من اوروبيين وامريكيين وغيرهم .

وللبعد المعرفي في تناول الأدب الفلسطيني المعاصر مكانة رمزية في العالم العربي ، فيما هو غائب تماماً (حسب ما أعلم) خارج العالم العربي . على أنه داخل العالم العربي ، وخارجه ، بحاجة لخطة مغايرة تسمح له بأن يتسع ويتعمق ، ويبتعد عن الوقوف عند حد التعاطف ، ليترسخ ، ويطور أدواته وفعالياته .

5 ـ تميزت الأزمنة الحديثة بظهور ما يعرف بالثقافة الوطنية ، وهو ظهور ملازم لانبثاق مفاهيم الوطن والأمة ، بما تحملانه من خصائص تاريخية وجغرافية . وقد كان لإبراز الآداب الوطنية في البلاد المستعمرة دور في مواجهة الاستعمار ، من خلال تأليف العقيدة الوطنية لدى ابناء البلد المستعمر ، بها يحتمون من العقيدة الاستعمارية التي تهدف إلى نكران كل هوية وكيان للبلدان المستعمرة .

وقد تشعب هذا الاهتمام بالثقافة الوطنية ، ومنها الآداب الوطنية ، بعد استقلالات البلدان ، فضلاً عما وصلت إليه العناية بها في أقطار الشمال ، مما جعل كل دولة تنشىء لهذا الاختصاص مؤسساته المتكاملة . وباقتصارنا على العالم العربي ، يمكن أن نلاحظ ، بسهولة ، المراحل التي وصل إليها هذا الاهتمام ، عبر الجامعات ، ومعاهد البحث العلمي ، والتوثيق ، والمحفوظات ، ودور النشر والتوزيع ، ووسائل الاعلام . ونحن هنا ، بطبيعة الحال ، لا نقصد تحليل نوعية هذا الاهتمام ، وموانعه ، في العالم العربي ، بقدر ما نريد اثبات وجوده في البلدان العربية.

إلا أن الاستعمار الاستيطاني الاسرائيلي لفلسطين شكّل عائقاً مركزياً لظهور مثل هذا الاهتمام في شموليته ، لأن مؤسسات البحث الوطنية تحتاج لأوضاع تمنع قوانين التعليم والثقافة في اسرائيل قيامها على الأرض الفلسطينية ، كما أن الأوضاع الفلسطينية ، خارج الأرض المحتلة ، لم تساعد على وجود هذه المؤسسات ، وهي أوضاع معقدة ومتداخلة ، تنشبك فيها الأمكانيات بالرؤيات ، امكانيات الاستقرار ، والاستقلال في العمل ، ورؤيات التحرر الفلسطيني ذاته . ولذلك فإن ما ظهر من اهتمام بالثقافة الفلسطينية ، وبالتالي بالآداب الفلسطينية ، ومنها الأدب المعاصر ، يتسم بما يمكن ادراجه في النقاط التالية :

أ ـ **المبادرة**: سواء من طرف الباحثين الفلسطينيين أو الباحثين العرب ، في أغلب الأقطار العربية . ومن الملاحظ أن هذا الصنف من الاهتمام انتشر أكثر فأكثر بعد هزيمة 1967 ، مع البروز القوي للأدب الفلسطيني ، وهويقاوم ، وينسج الهوية والكيان الفلسطيني .

(ب) **الجزئية** : وهي ناتجة عن طبيعة البحث ، وطبيعة الباحثين ، إذ أن توزع البحث بين عدة أقطار عربية وأجنبية (فرنسا ، انجلترا ، أمريكا ، اسبانيا ؛ روسيا وغيرها) بالتأكيد يضعف مردودية الافادة من الدراسات التي تم انجازها ، لغياب مؤسسات تستطيع الربط والاتصال بين الباحثين .

(ج) **العفوية** : وهذا شيء طبيعي في غياب الاستقرار والتصور الشمولي معاً ، فالباحث عادة ما ينجذب ، باجتهاده الشخصي ، أو باجتهاد المشرفين على البحث ، نحو ما يراه قابلاً وممكناً للبحث .

(د) البساطة: لأن مثل هذه الدراسات تخضع لقيمة التعاطف في الأغلب قبل أن يشترط فيها الاستقصاء والعلمية الأكاديمية على الأقل ، فغياب الوثائق ، والتصور ، والمركزة ، يساعد على انتشار البساطة في التناول ، وهو مما يقلل من أهمية هذه الدراسات ، على قلتها ، وعدم الافادة الواسعة منها .

وقد تكون هذه الصفات هي طابع الدراسات الأكاديمية ، وغير الأكاديمية ، في عموم العالم العربي ، لما نعرفه عن طبيعة الدولة العربية الحديثة وموقفها من الثقافة ، ولكن تعميم نتائجها على الدراسات الخاصة بالأدب الفلسطيني ليس صحيحاً ، من حيث خطورة سلبياته ، لأن دراسة الآداب الوطنية ، في البلاد العربية ، لا تتأثر إلى الحد الأقصى بهذه الصفات ، بالمقارنة مع السلبيات التي تلتصق بالدراسات الخاصة بالأدب الفلسطيني .

ومن المؤكد أن الأدب الفلسطيني المعاصر قد استطاع ، بما هو عربي ، أن يجد مكانته ضمن الدراسات الشاملة للأدب العربي المعاصر ، شعراً وقصة قصيرة ، ورواية ، قبل أن تجدها آداب بعض الدول العربية الأخرى . إن هذا العنصر ايجابي جداً ، وعائد للمعطيات الثقافية العامة في العالم العربي ، غير أنه لا يغني بتاتاً عن الدراسة الخاصة والمتخصصة للأدب الفلسطيني ، حديثة وقديمة ، لما لصفته الوطنية من أهمية في تثبيت الهوية والكيان ، وفي مواجهة الإنجازات وبقية المخططات الصهيونية بغية استئصال الشعب الفلسطيني وتجريده من كل حقوقه الوطنية ، والغائه النهائي .

6 ـ إذاً ، بحث ودراسة الأدب الفلسطيني المعاصر بحاجة لتصور شمولي ، يراعي ما سبقت الاشارة إليه ، من أهداف مرحلية واستراتيجية . ولن يكون حضور غير الفلسطينيين إلا طرفاً قد لا تكون له أحقية فرض رؤيته ، إلا في حدود ما يتطابق مع الرؤية الفلسطينية نفسها ، غير أن لهذه الحدود أن تكون مرنة ؛ باعتبار الارتباط النوعي بالقضية الفلسطينية ، كقضية وطنية وقومية في آن ، وباعتبار شرائط البحث المعرفي ، والخبرة العملية ، وتجربة التعامل مع الأدب الإنساني المعاصر ، ما دام المشروع الراهن وغيره من المشاريع الممكنة ، يعين أهدافه الوطنية والقومية والإنسانية ، ويتغيا انجازها بأحدث وأنفع المناهج والطرائق والأدوات .

وهذا التصور الشمولي بعيد عن الغاء فاعلية السائد من الدراسات الخاصة بالأدب الفلسطيني المعاصر ، أو يقلل من شأنها ، فهذه الدراسات تظل ، مهما كان طابعها ، رافداً من روافد التصور الشمولي ، وإحدى أدواته الأولية للعمل .

7 ـ لذلك يمكن الإنطلاق في بحث هذا الأدب من خلال تسميته بـ «كتاب الأدب الفلسطيني المعاصر» ، تتوفر له صفته العلمية وإحاطته المعرفية ، بما يعرض للمكونات الأساسية للأدب الفلسطيني المعاصر . ويخضع تقسيم اجزاء هذا الكتاب إلى نوعية المنهج ،

وشمولية النتاج الأدبي ، وهو ما يمكن تفصيله على النحو التالي :

1 ـ تاريخ الأدب الفلسطيني المعاصر : قد يبدو هذا الجزء من تفريع البحث متناسياً لضروب النقد التي تم توجيهها للمنهج التاريخي في الأدب ، من لدن المدرسة النقدية الحديثة ، والبنيوية منها على الخصوص، وهو ليس كذلك، لأن تاريخ الأدب، مهما اعتوره من معضلات نظرية وتطبيقية ، يحتفظ بصلاحيات ذات طبيعة تعريفية أولية ، تساعد على الكشف الابتدائي لنوعية الاتجاهات التي ينتظم فيها هذا الأدب، وكذلك تسلسله التاريخي ، وما رافقه من عناصر تكوينية خارجة عن الحقل الأدبي. وتاريخ الأدب في هذا السياق، يساعد على التبصر، مهما نسي أو أغفل، ويسهم في تقديم معلومات أولية وضرورية لكل من يشاء التعرف على هذا الأدب.

2 ـ أجناس الأدب الفلسطيني المعاصر : ويمكن لهذا الجزء أن يلم بعدد الأجناس في هذا الأدب ، وبمكوناتها النصية ، وبالتداخلات النصية ، إضافة لما قد يرصده على مستوى التثاقف والتحولات . ولهذا الجزء مشاغله وحواجزه النظرية بلا ريب ، وهو مع ذلك يظل دليلاً موسعاً وشمولياً لهذا الأدب .

3 ـ منتخبات من الأدب الفلسطيني المعاصر : وهو يشمل أربعة أجزاء : الشعر ، القصة القصيرة ، الأغنية الشعبية ، القصص الشعبية . وبغية هذه الأجزاء هي اللقاء المباشر مع النصوص الفلسطينية الابداعية في الحقل اللغوي ، ترتكز على اختيار يغطي المراحل التاريخية الحديثة والاتجاهات الأدبية ، مع اعتماد معيار الجودة الفنية والدلالة الاجتماعية ـ التاريخية . ومن الأنسب وضع مقدمات تحليلية عامة تراعي نوعية القارىء الذي تتوجه إليه هذه المنتخبات ، وتفيد من الأدوات والمناهج العلمية في تجذير الرؤية والتحليل .

4 ـ توثيق الأدب الفلسطيني المعاصر : ويشمل ثلاثة أجزاء :

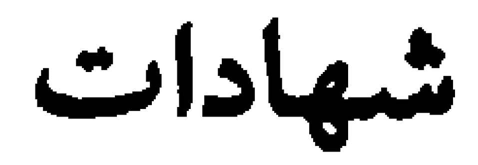
(أ) أعلام الأدب الفلسطيني المعاصر : ويتضمن هذا الجزء مسحاً شاملاً للأدباء الفلسطينيين المعاصرين ، مرفقاً بالمعلومات الكافية عنهم ، وبانتاجاتهم الأدبية ، مع ما يتطلب ذلك من دقة واستيفاء لكل ما يمكن أن يفيد الباحثين .

(ب) الدراسات الخاصة بالأدب الفلسطيني المعاصر : وهو عمل ضخم وجليل حتماً ، يحيط بالأبحاث الأكاديمية المنشورة وغير المنشورة ، والمعلومات الكافية من غير المنشور منها ، والأبحاث المنشورة في المجلات والصحف . وهذا الصنف يستلزم رصد هذه الدراسات في جميع اللغات ، وفي كل مناطق العالم ، من جامعات ، ودور نشر ، ومجلات ، وصحف .

(ج) دراسات تتناول الأدب الفلسطيني المعاصر ، ضمن آداب وطنية أخرى ، عربية أو غير عربية ، وهذا الصنف من التوثيق يساعد على التعرف على مدى التداخل الحاصل بين هذا الأدب وغيره من الآداب الوطنية الأخرى ، وكذا القضايا والظواهر المشتركة بينه وبينها .

8 ـ إن تفريعاً على هذه الشاكلة لبحث الأدب الفلسطيني المعاصر هو مجرد اقتراح ، يحاول التأليف بين ما هو معرفي وما هو اعلامي ، متخذاً من ضرورة التأسيس انطلاقاً من تصور شمولي خطوته الأولى ، ويمكن اعلان عن الخطوات اللاحقة بانشاء جهاز متكامل للتوجيه والتسيير والتنسيق ، هو نوع من «هيئة الاتصال» تتوفر على كل ما يلزم استمرار هـذا العمل الاستراتيجي وتحقيق غايته المعرفية والاعلامية . وهذا التفريع ، من جهة ثانية ، بما له من مناهج وحقول وأجناس أدبية ، قابل للترجمة إلى اللغات الممكنة ، من طرف مختصين أيضاً حتى يساعدوا على ضمان فاعلية هذا المشروع ، وتوصيله إلى نوعية القراء التي يتعين وضعها في مقدمة الإنجاز .

9 ـ وفي الأخير اقترح نفسي للمساهمة إلى جانب آخرين ، في انجاز الجزء الخاص بمنتخبات من الشعر الفلسطيني المعاصر ، فهذا العمل هو الأقـرب إلى اهتمامـاتي الأدبية والدراسية . ولا اخفي ، هنا ، أنني أنا الآخر بحاجة للتعرف على هذا الشعر ، تعرفاً متكاملاً لم أجد لحد الساعة ما يعينني عليه . والتصريح بهذه الملاحظة الأخيرة له دلالته . فقد جئت لأتعلم الأدب الفلسطيني ، وأساهم في التعريف به .



شيء عن تقاطع الأزمنة(*)

لم يكن للشعر أن يتحقق كفاعلية تاريخية ، اجتماعية ، واستقصاء للوجود والموجودات ، خارج المواجهة . ونحن الآن نعيش تعدد الأزمنة : الزمن الاسرائيلي ـ الامريكي ، وزمن الاستبداد العربي ، وهما معاً يتقاطعان مع زمن أسئلة التحرر ، هنا أو هناك ، والشعر يعلن عن هذا التقاطع ، فيما هو يحاصر نفسه .

لقاؤنا اليوم لا يتم في فراغ . من داخل هذه الأزمنة يتم . إنه تجميع اللحظات وأسئلتها ، لا افتعال المواقع أو القضايا . حين نجتمع حول الشعر ولأجله ، فهذا معناه بدءاً أننا نحاول أن نستحضر المشاغل الرئيسية للأطراف الثلاثة اللازمة لكل ابداع وهم : النص ، ومنتجه وقارئه ـ معيد انتاجه ، ضمن هذه الشبكة المعقدة من العلائق الخفية والعلنية مع الواقع والتراث ، والكون ، ترسيخاً لِأَبْعَدِ نقط التقاطع ، لا مهادنة ولا استسلام .

وبهذا المعنى وحده نكون قريبين من بيروت مهما ابتعدنا جغرافياً عنها ، ونكون أيضاً فلسطينيين جميعاً ، ونندمج بالتالي بايقاع المقاومة .

لقد انشغل الشعر العربي الحديث ، في المشرق والمغرب معاً ، بمسألة التحديث والحداثة ، وهو في هذا الإنشغال مؤتلف أشد الائتلاف مع مشاريع الحداثة العربية ، سياسياً ، واجتماعياً ، واقتصادياً ، وثقافياً ، ورغم شفافية الائتلاف التي لا تضيع سماتها يظل الشعر محتفظاً بخصائصه وأسراره .

يتأرجح مصطلح الحداثة الشعرية في العالم العربي بين الوضوح والغموض ، فهو مرة يعني حركة الشعر العربي منذ البارودي وشوقي ، وهو مرة أخرى يتأسس مع التحولات النوعية التي عرفها الشعر العربي منذ الخمسينيات ، وهو مرة ثالثة مجرد مشروع واحتمال ، ولكل من

(*) القيت في أمسية الشعر العربي بمهرجان قرطاج ، تونس ، 1983 ، ونشرت في مجلة كلمات ، البحرين ، ع 1 ، خريف 1983 .

هذه المعاني مبرراته النظرية والتحليلية ، على أنها جميعها لا تنفلت من طرح يتجاوب مع رؤيات واختيارات قابلة لكل مساءلة ومراجعة .

إن الحداثة كمشروع تاريخي طرحته النخبة العربية عامة ، لتحويل العالم العربي من مسار الاستعباد والقهر والتبعية إلى الدخول في الرهان الحضاري ، أصبحت الآن موضع محاكمة واتهام ومساءلة في مختلف أنماط الممارسة الثقافية والسياسية والايديولوجية المتقدمة في العالم العربي ، بعد تراكم الانهزامات ، وتجذر التبعية، وتحكم الاخضاع الممنهج لطاقات الشعوب في التحرر والإبداع والمواجهة . فهل نرتبط ، نحن أيضاً ، في طموحنا وأسئلتنا ، بالغامض من مفهوم الحداثة الذي يؤول في نهاية التحليل ، وسياق وضعنا المعرفي الاجتماعي ، التاريخي إلى مقدس كئيب ؟

إذا كان الأوروبيون لم يعودوا يعرفون لماذا يصلح الأدب ، وكان مجتمع الاستهلاك قد أصبح قادراً على تسييج الاختيارات والرغبات والطموحات ، فإن الأدب ما يزال لـه معناه الواضح في العالم الثالث عموماً ، وفيه العالم العربي . إذ الأدب في شرائطنا الموضوعية قابل لأن يكون فعلاً محولاً ومؤسساً ، ولم يُختزَل الإنسان العربي بعد إلى هذه الكتلة الهامدة التي لا قرار لها ، أي أن الأدب قادر أن يكون مقاوماً ومواجهاً .

ومن هنا ، من هنا فقط ، يمكن أن نتعامل مع الحداثة في الشعر العربي ، لأن الباعث عليها والمرسخ لها هو مدى ارتباطها بتغيير المجتمع من أوضاع الاستغلال والالغاء إلى حالة من الاطمئنان والإبداع ، حيث يكون الوطن بيتاً نأوي إليه ، لا سجناً نُقذف فيه .

لذلك تنشأ الحداثة أساساً من السؤال لا من التسليم أو الاستسلام ، سؤال الجسد واللغة والواقع . إنه سؤال يورط القناعة ، ويدمر البعد الواحد ، وهو في الوقت نفسه يؤسس لمعرفة أخرى مغايرة . وتكامل مجالات السؤال هو ما يعطي للتحرر طابعه الثوري ، فتغيير المجتمع دون تغيير اللغة ، أو تغيير اللغة دون تغيير المجتمع ، أو تغييرهما معاً دون تغيير الجسد ، هذا التغيير الجزئي ، القطاعي ، يتحول إلى ثورة مضادة لها امكانية الغاء شعلة الاختيارات التي كانت منطلق الفعل . وبهذا المقياس يمكن الرؤية إلى حالتنا ، داخل الشعر وخارجه .

إن الحداثة ذات بعد معرفي ، وهي إلى جانب ذلك ذات أبعاد اجتماعية وسياسية . والبعد المعرفي للحداثة معناه الخروج من الأرضية المعرفية التقليدية ، المعتمدة أساساً على الرؤية اللاهوتية ، إلى أرضية معرفية مغايرة ، تعتمد المحسوس ، والمتعدد ، والممكن ، أي أنها تعتمد التحول ، وإلغاء الواحد الأسمي ، والحرية .

ولأنها كذلك ، فإن الحداثة تشترط تبدل الحساسية الشعرية ، من خلال الرؤية للوجود والموجودات ، والعلائق بينها ، ولم يكن غريباً في هذه الحال أن يتخلى الشعر الحديث عن

المعايير التقليدية للنحو والبلاغة والعروض ، ويتوجه نحو مغامرة تأسيس لغة مضادة تفاجىء أو تصدم ، ولكنها لا تصالح ولا تتواطأ . لغة تدمر معيار الذاكرة وترحل في خلجان الجسد ، وممنوع التاريخ والمجتمع . ومن ثم لا يكون التحول الشعري برانياً عابراً ، أساسه الأسلوب ، بل هو مواجهة الكتابة وأسئلتها فيما هو مواجهة لمعنى الحياة والموت معاً .

هكذا تكف الكتابة ، في الحداثة الشعرية ، عن أن تكون إلهاماً ، هبة ربانية أو شيطانية . وتأخذ دلالتها في مفهوم الممارسة الشعرية كجهد ونسكية وامتاع ، كفعل جسدي يسمح للمكبوت أن يتهيأ ويعود ، يتفجر في النص وبالنص .

وتلغي الحداثة الشعرية سلطة الحقيقة ، لتعوضها بارادة المعرفة والتغيير ، لأن الحديث باسم الحقيقة نفي للتعددية ، من جهة ، واستمرار للاهوت من جهة ثانية . لذلك كان النص الحداثي يسعى نحو المعرفة والتغيير ، ولا يدعي قول الحقيقة ، على عكس النص التقليدي الذي كان وما يزال يقدم نَفْسه كراع للحقيقة وناطق بها ، يمجد الخطابة لا الكتابة .

تأكيداً أن هذه الكلمة القصيرة لم تستعجل اختزال الأسئلة والقضايا ، ولكننا مع ذلك نُشير بوضوح العبارة والقصد إلى أن الحداثة الأوروبية ليست نموذج العالم العربي ، لأن حداثتنا مشروطة باستيعاب المغايرة : لغة وجسداً وواقعاً ، فالآثار المحفورة على جسدنا لا يمكن استنطاقها انطلاقاً من وهم التقنية وحدها ، ومشروطة أيضاً باستيعاب الفروقات بين المشرق والمغرب ، فقد آن الأوان لنعرف أن بالشرق مغارب عديدة ، كما أن بالمغرب مشارق عديدة ، فارادة المعرفة والتغيير تفرض إعادة النظر في بعض المسلمات التي ما تزال مترسخة في وعينا ولا وعينا ، ولا نريد لمستقبلنا أن يكون على شاكلة الماضي . وتلعب الطليعة الشعرية مشرقاً ومغرباً ، دور تعميق الحوار ، واقتحام الفضاءات المشتركة . ولقاؤنا اليوم صيغة أخرى للقاء المشرق بالمغرب ، وهو من الصيغ العديدة الممكنة لا الوحيدة .

نشير لضرورة اعتبار الفرق ، لأننا نرى إلى شعر الحداثة كهامش استطاع في مجمله أن يحول الوعي والحساسية ، وهو بحاجة للمزيد من نقد أدواته وتصوراته ، وهنا نحب ان ننبه لخطورة النزعة العدمية التي تكاد تجرف بالعديد من الكتاب والكتابات بخصوص الغاء كل المنجزات بعد الاجتياح الاسرائيلي للبنان ، فالهزيمة السياسية والعسكرية لا تعني بالضرورة تعميم هذه الهزيمة على المجالات الأخرى . إن للحداثة الشعرية أسئلتها ، ولكن ليس لها افلاسها وحده ، كما هو الحال في المجالات الأخرى من الحداثة العربية .

نطرح الحداثة الشعرية لأنها الممكن والمحتمل ، فهي برؤيتها المغايرة تسمح للفعل المصارع أن ينبثق ويقتحم في زمن الاحتلال والهزيمة ، تسمح للأمل أن يكون حاضراً ، كبعد من أبعاد المأساة ، فنحن للأمل نكتب وللأمل نسير .

إتحاد كتاب المغرب: مؤتمر التراجعات(*)

(شهادة)

أختصر وأقول إن المؤتمر السابع لاتحاد كتاب المغرب ، الذي انعقد بالدار البيضاء يومي 11 / 12 أبريل تميز بتراجعات مفجعة تم التنظير لها من خلال شعارين هما «الهنا والآن» ، و«سياسة الامكانيات لا سياسة المبادىء» . أول الشعارين جاء في خطبة الافتتاح ، وثانيهما في لجنة البرنامج الثقافي ، وهما يهدفان إلى إفراغ نشاط الاتحاد من كل دلالاته .

«الهنا والآن» و«سياسة الامكانيات لا سياسة المبادىء» إلغاء لاتحاد الكتاب بكل وضوح كفاعلية تاريخية ، واختزاله إلى مجرد جمعية ثقافية عادية لا قدرة لها على توجيه وترسيخ انطلاقة الأدب المغربي الحديث بمعناه التأسيسي . من هنا لم يكن غريباً أن أجهر داخل المؤتمر ، وقبل تنفيذ التراجعات وأثناءه ، بأن فكرة اتحاد كتاب المغرب لم تنضج بعد .

إن المؤتمر السابع ، بتراجعاته ، عودة إلى المؤتمر الثاني للاتحاد ، محو لسنوات طويلة من توضيح مهامه المرحلية والتاريخية ، إحراق لجهود متكاثفة لربط الاتحاد كمؤسسة بالوضع التاريخي للإنتاج الثقافي (المكتوب) ، وبوسائل فك الحصار بحالاته واحتمالاته على هذا الإنتاج .

في المؤتمر الثاني للاتحاد حضر السياسي فيما غاب الثقافي ، وفي المؤتمر الثالث اتضح التوجيه ، وفي الرابع لم يكن بد من ذلك . وها نحن نعود إلى العلائق المرئية واللامرئية بين السياسي والثقافي . صحيح أن حضور السياسي في المؤتمر الثاني أعطى هوية وطنية تحررية للاتحاد ، وقطع الصلات بترسيم الاتحاد ، ولكن السياسي المضاد لم يولد غير ترسيم مغاير، خاضع لسلطة أخرى لا ترى في الثقافة إلاّ تابعاً ذيلياً، لا هموم لها ولا معضلات ولا مشاغل. من هنا تميزت أنشطة الاتحاد بتركيز الاختيارات الظرفية دونما اعتبار لشرائط وطرائق التحول الثقافي في المغرب.

(*) مجلة الثقافة الجديدة، ع 20 ، 1981 .

ولم تنفضح هشاشة هذا التوجه بسهولة ، لأن النتاج الثقافي المكتوب ، وقضايا الثقافة الوطنية ، في ارتباطها الكيفي والنوعي بالتحولات الاجتماعية ـ التاريخية ، المتسمة بتصاعد النضال السياسي والصراع الطبقي ، لم تكن قد طرحت بعد ، بل إن المرحلة لم تكن قد استوعبت بعد أهمية الخطاب الثقافي من ناحية ، ولم تفرز كتابة متعددة الاختيارات من ناحية ثانية . في المؤتمر الخامس تجلت السمات بصعوبات ، وفي السادس أخذت شكلها القريب من الكائن الراهن ، وفي السابع نضجت النواة، وأصبحت الحقيقة ماثلة أمام المهمومين بوضع الكتاب والكتابات المغربية الحديثة .

تحولات في القضايا والمواقع أفرزتها طبيعة مشاكل الكتابة والبحث الثقافي ، ويأتي تجسدها بحجم نسبة تصاعد الكتب المطبوعة ، وتكاثر المجلات ، وحضور الأسئلة الثقافية التي أعطت للنصف الثاني من السبعينيات طابع التقدم الملموس للفكر والابداع في المغرب ، وارتباطها العضوي ، لا الذيلي ، بالسياسة ، كممارسة لاختيارات تحررية آمن الشعب وكافح من أجلها ، ولن ننسى عذابات الطليعة السياسية ـ الثقافية وهي تسجل شهادتها .

في البدء كان الاتحاد تجميعاً لكل المهتمين بالأدب والفكر والفن والبحث والصحافة ، في البدء أيضاً كان الاتحاد تجميعاً لأدباء المغرب العربي ، ثم في مرحلة لاحقة تأسست اتحادات الكتاب في الجزائر ، تونس ، ليبيا ، وتأسست على الصعيد الوطني جمعيات ذات اختصاص محدد (فلسفة، تاريخ ، اقتصاد، فنون تشكيلية ، مسرح ، صحافة . . . .) أو مهن محددة ، ومع ذلك ظل الاتحاد رباط كل الاختصاصات والمهن بالمعنى الإنتخابي لا بمعنى الفعل والتفاعل الثقافيين .

جاء المؤتمر الخامس بميثاق الاتحاد لتحديد الهوية الثقافية التحررية ، ومع ذلك ظل الفكر المستبد حاضراً ، وكان المؤتمر السادس مناسبة لتحديد طليعة المنتسبين للاتحاد ، فاقتصر القانون الأساسي على «من نشر إنتاجاً في صورة عمل ينتمي لأجناس التعبير الأدبي والكتابة الفنية أو دراسة تنحصر في مجال الأدب والعلوم الإنسانية» ، وكان المقصود من العلوم الإنسانية هو ما يتصل بالأدب والابداع الفكري ، ومع ذلك استمرت الأخلاط ، وفتحت الأبواب في وجه من لا ينطبق عليهم القانون ، وسدت في وجه من ينطبق عليهم ، تبعاً للعبة الأصوات والإنتخابات .

ما معنى اتحاد كتاب المغرب؟ من الصعب الفصل بين هذه المؤسسة وبين شرائط الإنتاج الثقافي ونشره في المغرب ، حيث لم تصبح الكتابة بعد تقليداً ، بل أنها تعيش زمنين في زمن واحد ، زمن التكوين وزمن الموت ، وهما بداهة متعارضان ، ومن ثم يحتاج المغرب لاتحاد الكتاب أكثر مما تحتاجه مناطق عربية أخرى ، فمهامه هنا أعقد من الدفاع عن الحقوق النقابية ، أو تواجد تيار أو تيارات سياسية دون غيرها في قيادة الاتحاد . ليس النشر سهلاً ولا

بسيطاً في المغرب ، فالصحافة خاضعة لسلطة الأحزاب (ومن المؤسف أن القوى الوطنية والتقدمية لا تختلف في هذا عن اليمين) وهذه لا يهمها المشروع الثقافي بقدر ما يهمها الإنضباط الحزبي ، واعتماد جميعة كاتحاد الكتاب (وغيرها حتماً) ورقة لها سلطتها المناسبة في الوقت المناسب ، لردع هذا وتخويف ذاك ، ولا بد من الرضى السياسي (بمعناه الحزبي الضيق ، وبكل اشتقاقات هذا المعنى) كشرط أول للنشر ، ويتحول كل خروج ، في هذا السياق ، على الولاء لرئيس اتحاد كتاب المغرب و / أو سلطة الصحافة ، إقصاء من النشر ، وهو خاضع دوماً لاحتمالات ظرفية لا تلغي القاعدة ، وكل الرؤساء الذين عرفهم اتحاد الكتاب متساوون ، ، فهم جميعاً تحولوا باستمرار أهم في إخضاع الأعضاء ، المقربين والمبعدين ، إلى مؤسسة داخل مؤسسة ، وكل القوى السياسية متساوية في هذا الطرح أيضاً ، فكيف يمكن الفصل بين هذه المؤسسات التقليدية و«الحديثة» في إعاقة التحولات الثقافية في المغرب؟ وهل تعدد المجلات والمنابر الثقافية في المغرب ، وتدخل المشرق ، واعتماد الامكانات الذاتية ، كافية لتقويض البنية التقليدية للإنتاج الثقافي وتأسيس بنية مغايرة ؟ طبيعي ألا يحس بدقة تماسك سلسلة هذه القنوات وكثافة التنسيق بين هذه المؤسسات ، غير الأدباء الشباب ، وباللغة العربية ، لأنهم أول من يعايشون التهميش ويعانونه ، وغالباً ما يكون مصيرهم الابداعي هو الصمت ، وقد عضدت المعوقات التاريخية والثقافية والاجتماعية بعضها البعض ، وما أكثر الصامتين ، من المقتربين والمبعدين ، بعد أن افتقدوا ، من بين ما افتقدوا، اتحاد الكتاب كفكرة ناضجة ، ترى إلى هذه المؤسسة في ارتباطاتها العضوية بتغير بنية الإنتاج الثقافي في المغرب .

تحققت التراجعات ، إذاً ، على مستوى البرنامج الثقافي ، وقد خضع للشعارات بدل الارتكاز على تحليل ثقافي ـ سياسي ، يراعي المرحلي والتاريخي من قضايا التحولات الثقافية والاجتماعية ، وتحققت التراجعات على مستوى القانون الأساسي ، فقد شرعت أبواب الاتحاد من جديد ، بعد أن اكتشف أهل اللعبة بأن الكتاب ، من جميع الاختيارات الثقافية والسياسية ، يبتعدون يوماً بعد يوم عن الاتحاد» ، والحاجة لأصوات انتخابية لا توفرها غير الإلحاقات الظرفية تصل إلى حد الارغام ، (وهو ما لا يشرف كلا من الاتحاد وهؤلاء الأعضاء الملحقين) وتمت التراجعات عن حيثيات المؤتمر الاستثنائي حتى تكون الهيئة المسيطرة مطمئنة لتطبيق هيمنتها ، وتم ترسيخ عدم تحديد شروط الترشيح لمسؤولية المكتب المركزي لتظل الأحزاب والتحالفات السياسية بينها (وهي شكلية باستمرار) أساس تسيير مؤسسة ثقافية ، وتجلت التراجعات قبل هذا وبعده في الخروقات التي لا تحصى لقوانين الاتحاد وتقاليده الجماهيرية والديمقراطية ، حتى أصبح حضور الملاحظين ممنوعاً (وكم شُوه بشعار جماهيرية الاتحاد!) ، وأصبح التزوير في الإنتخابات مشروعاً في غياب ممثل عن اتحاد الأدباء والكتاب

العرب (وقد تسلم رئيس المؤتمر ، بعد أن سلم المسجلون في اللائحة الرسمية أوراقهم الإنتخابية ، ما يقارب عشرين ورقة انتخابية دفعة واحدة دون التأكد من بطاقات هوية أصحابها) ، واعلان الرئيس عن رئاسته للاتحاد شيئاً طبيعياً دون اجتماع هيئة المكتب المركزي المنتخبة ، ما دام الرئيس غير منتخب من طرف القاعدة ، وإنما من طرف هيئة المكتب المركزي ، كما ينص القانون على ذلك . كل هذا تجسد في ظل تبعية الاتحاد المطلقة للسياسي بمعناه الحزبي ، مما جعل هذه المؤسسة تؤول إلى فقدان الاستقلالية والخصوصية مرة أخرى ، بعد أن قطعت خطوات جريئة في تحديد هويتها كجمعية ثقافية ذات بعد تحرري .

ليست هذه وحدها هي مجمل التراجعات ، ولكنها الأكثر دلالة . لقد بدأ تهييء اللعبة منذ السنة الماضية ، بردع هذا وإرضاء ذاك ، باختيار الزمان والمكان (تحولت الدار البيضاء ، كمدينة جماهيرية ، إلى حصار للجماهير، من حيث حضور أشغال المؤتمر أو السماع بوجوده على الأقل ، واختيار قاعة المؤتمر الضيقة يزكي هو الآخر هذا التوجه) ، بانتقاء مواد «آفاق» ، بالتشهير ببعض النتاجات والاجتهادات والمنابر الثقافية ، بإلغاء كتب من المناقشة ، باستغلال بعض الظروف والأسماء ، بتزييف الحقائق ، باعتماد التبرير أساساً لكل كلام ، بالقمع الذي يتخلى حتى عن الحد الأدنى من اللباقة .

وأبشع الفضائح ما حصل من تآمر ضد عبد اللطيف اللعبي ، بوعي أو لا وعي ، بإصرار أو غير إصرار ، باستشارة أو بدون إستشارة ، بمسؤولية أو لا مسؤولية ، أسماء وهمية أو انتهازية من خلال ما ثبت عليها في السابق وسجل في الوثائق الرسمية للاتحاد ، رأيناها تحصل على أغلبية الأصوات (لأنها محايدة؟) ، ولكن عبد اللطيف اللعبي لم يكن وحده في القاعة ، وثق به 43 صوتاً ، وبينه وبين أقرب الأسماء المنتخبة 12 صوتاً فقط ، وأعلى ما وصل إليه المتقدم هو 71 صوتاً ، بينما غاب عن المشاركة في المؤتمر والتصويت ما يقارب 300 (ثلاثمائة) عضو ، ولم يشارك في عملية التصويت غير 95 عضواً من بين ما يقارب 130 من أعضاء المؤتمر . حصل عبد اللطيف اللعبي على 43 صوتاً ، دون سابق تنسيق أو حاضر تهديد أو إغراء .

إن اتحاد كتاب المغرب ، من خلال عشرين سنة ، ومؤتمره السابع أيضاً ، يحتاج لقراءة نظرية تعتمد التحليل الملموس للواقع الملموس ، لأن اتحاد الكتاب كمؤسسة ، وكتداخل للمؤسسات ، ضروري لفهم وتفسير التحولات الثقافية ودلالاتها في المغرب . وإذا كانت هذه القراءة من مهمة كل الكتاب المتقدمين ، والمهتمين بسوسيولوجيا الثقافة ، والذين يمارسون العمل الثقافي ، متفاعلين مع الكتلة التاريخية ذات المصلحة في التغيير ، فإننا نريد التوكيد على أن هيمنة السياسي على الثقافي في المؤتمر السابع أتى ليفضح إدعاءات الرئيس السابق ـ الحالي بصدد استقلالية الاتحاد ككل ، بتوجهه الجماعي ، وهو ما لا يعكس الحقيقة

برمتها ، ويكفي أن نذكره الآن بما جاء في استجوابه المنشور بمجلة «المصباح» (عدد 25 ، 6 فبراير 1981) ، باعتباره آخر استجواب له قبل انعقاد المؤتمر ، يقول محمد برادة «. . . بعبارة أخرى فإن المطلوب من اتحاد الأدباء العرب ، لكي يوجد وجوداً فعلياً ، هو أن يتحرر من «قدرية» السياسات القائمة على الوصاية واستدامة النفوذ وربح الوقت . ومثل هذا التحويل ، يستلزم من الأدباء العرب أن ينـاضلوا ، أولاً ، في هذه السـاحة الثقـافية ضـد تبعية الأدب (وتسخيره لتبرير) سياسة المحترفين» (التشديد من عندي بعد بتر الفقرة بكاملها في «المحرر الثقافي» في تاريخ 1 مارس 1981) . ماذا يمكن أن يقال والكل يعلم ، مقربين ومبعدين ، أن مخطط الإنتخابات تم من «فوق» على غرار ما يحصل في الاتحادات العربية الرسمية ، واتحاد الأدباء والكتاب العرب ، بصيغة أو بأخرى ، وهو ما يتحكم في شلل هذه المؤسسات جميعاً ، وما وقف اتحاد كتاب المغرب ضده في عدة مناسبات عربية تحول أثناءها إلى رمز متألق للدفاع عن استقلالية وحصوصية العمل الثقافي ؟

لست عدمياً ولا فوضوياً ، فالمبادىء نفسها التي قادتني دوماً إلى تأييد الاتحاد والوحدة هي التي تفرض علي اليوم بسط تراجعاته على عموم المثقفين ، إثباتاً للشهادة ، فمصير هذه المؤسسة يهم الثقافة المغربية ، وربما العربية أيضاً . إن فاعلية الاتحاد تسير نحو التصـدع والتفتت ، وقد أبعدت القاعدة من تقرير المصير فيما تتآزر الثقافة الرجعية وطنياً وعربياً من خلال برنامج واضح الملامح والأهداف . إنها الحقيقة المرعبة التي عاشتها التجربة الثقافية زالتقدمية في المشرق العربي قبلنا ، وقد جاء دورنا بعـد الإصرار على عـدم الاستفادة من انتكاسة غيرنا ، لأننا نكتفي برفـع الشعارات ، ونسيـان ما نحن عليـه مقبلون من استهلاك مستقبلنا الماضي ، في المغرب والمشرق على السواء . ولكن هل هذا وحده هو كامـل ما يحتفظ لنا به المستقبل؟

عن «الثقافة الجديدة»(*)

1 ـ صدرت «الثقافة الجديدة» في نهاية 1974 ، وهي بذلك تنتمي لفترة زمنية أخذ فيها الفعل الثقافي ، مغربياً وعربياً ، يتوجه نحو نشر وترسيخ معرفة نقدية ، تشمل الحقول الثقافية والممارسات الأدبية والفنية بغاية تقريب المسافة بين الأوضاع الاجتماعية ـ التاريخية ومختلف أنماط الرؤيات والأدوات والأجهزة المفاهيمية التي تبتغي معرفة هذه الأوضاع وتغييرها .

ولذلك جاءت افتتاحيات أعداد السنة الأولى ، وبعض الدراسات والنصوص الأدبية ، معلنة عن مرحلة السؤال المعرفي كمدخل شرعي لاعادة قراءة مشروع التحديث عبر العالم العربي . ويمتلك السُؤال بنية معرفية مضادة لما هو سائد ومتداول في ثقافة القناعة والرضى والقبول . وليس من قبيل المبالغة القول بأن الارتباط بين المعرفة النقدية ، وجيل السبعينيات ، يشير إلى مسلسل الاخفاقات التي عانى منها هذا الجيل ، ووجد نفسه مطلوباً بمواجهتها ، ومحاولة تأسيس بنية ثقافية لا تسالم ولا تهادن .

2 ـ ان «الثقافة الجديدة» بهذا المعنى ليست مجلة فرد ، بل هي مجلة جماعة أحست منذ بداية السبعينيات بأن إنتاجها يتكامل ويتحاور، وهي بحاجة لمكان للقاء، يمنحها فرصة تطوير إنتاجها وممارستها الثقافية، بعيداً عن كل ضغط قسري، يفكك باستمرار مشروعها الجماعي . ولم يكن هذا المشروع ناضجاً وواضحاً في التفاصيل، أي أن جماعة «الثقافة الجديدة» لم تكن قد اكتسبت بعد ما يسمح له بالفصل في القضايا النظرية الكبرى سواء أتعلق الأمر بحدود الثقافة المغربية، أو تصور الحداثة الثقافية العربية، أو بما يمس الأنظمة المعرفية التي كانت تتصارع في أوروبا، وفي مقدمتها الماركسية، واللسانيات، والتحليل النفسي .

(*) تمتد المساهمة بهذه الورقة في المائدة المستديرة إلى جانب عبد اللطيف الكعبي وعبد الرحمن طنكول حول موضوع «المجلات المغربية» . بمناسبة مهرجان الثقافة المغربية المنظم من قبل مدينة غرونوبل الفرنسية ، آيار 1985 .

3 ـ لقد اتجهت «الثقافة الجديدة» لممارسة حفريات الصمت بخصوص الثقافة الوطنية ، بالدرجة الأولى ، كنتيجة طبيعية لما كان هذا التصور يحمله من دلالات متضاربة منذ مرحلة ما قبل الاستقلال (1956)، ولما عرفه من اتساع وصراع في مرحلة الستينيات بين التيارات الثقافية في المغرب ، ونعني بها ما بلورته الكتابات المختلفة بالعربية والفرنسية معاً ، ثم داخل كل لغة على حدة ، حيث كان التجاذب واضحاً بين ربط العربية بالتحرر ، والفرنسية بالاستعمار ، من ناحية ، وتجاوز الحاجز اللغوي لمقاربة قضايا الثقافة الوطنية من ناحية ثانية . وقد كانت أصداء الأوضاع الثقافية في العالم الثالث حاضرة بعنف في المغرب . وكان طبيعياً أن نتبنى الموقف الثاني ، معلنين أن الثقافة الوطنية لا يمكن أن تكون إلا ثقافة جديدة

وهكذا عثر السؤال على مكانه المتموج بين الحدود . وبمعرفة نقدية ، متأرجحة بين اجتهادات متعددة ، شرعت «الثقافة الجديدة» في رحلة دامت تسع سنوات ، صدر خلالها ثلاثون عدداً، ولم تتوقف الرحلة إلا بأمر المنع الذي فاجأنا في 1984/1/25 بعد أن عملت هذه المجلة على بناء مسكن نظري وإبداعي، تأوي إليه كتابات قادمة من كل الجهات لتتحاور بينها. ومن العسير دعاء أن «الثقافة الجديدة» بلغت غايتها، أو اقتنعت كلية بما قدمته وما عملت على جعله مشتركاً بين المثقفين المغاربة على الأقل، لأننا كنا نعتبر المجلة مدرسة نتعلم فيها، ومن خلالها، ما لم تستطع الكتب أن تمدنا به.

الحصيلة العامة هي أن «الثقافة الجديدة» رسمت مبدأين نظريين هما:

1 ـ **تعدد الأزمنة الثقافية في الزمن الواحد**، ويشير هذا المبدأ الأول إلى تعقد الوضع الثقافي في المغرب ، بعد تراكم التخلف الثقافي عبر الفقرات المتلاحقة من العصر الحديث . وقد استيقظ جيل السبعينيات على هذا التراكم الذي لا نستبين من خلاله مسار الثقافة الوطنية المغربية منذ العشرينيات ، مما يجعل أي استيعاب لهذا الوضع، فبالأحرى تغييره ، يتطلب العودة لهذا الماضي القريب لاستجلاء معطياته وعرضها على التحليل . وفي الوقت نفسه كان هناك إدراك لأهمية توسيع امكانيات التعبير ، وتمكين كل الطاقات من فرص عرض اجتهاداتها النظرية ومغامراتها الابداعية .

وإلى جانب هذا البعد الوطني ، اهتمت «الثقافة الجديدة» بتوجيه الدعوة إلى الكتاب العرب في المشرق لفك الحصار عن الحوار المُلْغَى بين المشرق والمغرب ، ونحن نعلم أن من بين أهداف الاستعمار هو عزل المغرب عن المشرق . وقد كنا هنا أيضاً أمام مناطق معتمة لا أستطيع وصفها في هذه الكلمة السريعة ، ومع ذلك أُثبتُ أن كثيراً من قضايا الثقافة المغربية هي في العمق ، قضايا الثقافة العربية ، وفتح الحوار حولها وسيلة من بين ما يمكن ان يساعدنا على اختصار الزمن ، ولا شك أن استجابة وتجاوب بعض الكتاب العرب قد ساهم في رفع

الحجب عن الثقافة المغربية التي كانت مجهولة في المشرق ، كما مكن من لقاء أوسع بين تجارب واتجاهات ادركت ان الفصل بين المشرق والمغرب فصلٌ ميتافيزيقي ، وان الاعتراف بتعدد الثقافة العربية هو البديل الممكن لرسم استراتيجية عربية تتوجه أساساً لبناء مستقبل مغاير .

ولان مشروع «الثقافة الجديدة» هو قراءة نقدية لمفهوم الثقافة الوطنية ، فإن اللقاء مع الثقافة الإنسانية شكل هو الآخر زمناً ضمن أزمنتنا المتعددة ، وهكذا خصصنا جزءاً من جميع الأعداد لعرض وترجمة ونقد تيارات معرفية وأدبية حديثة غير عربية ، مع ما ربطناه من صلات مباشرة مع كتاب من فرنسا والولايات المتحدة الامريكية وأمريكا اللاتينية ، وتلك كانت مجرد بداية .

2 ـ عدم تبعية الثقافي للسياسي. وهذا المبدأ النظري الثاني هو برأينا موقف نقدي من أحد الأسباب البارزة التي اختزلت الثقافة المغربية ، وحصرتها في ظرفية كئيبة ، لا يمنحها إلغاء الماضي والمستقبل سوى الدوران في متاهات تعرقل آليات الإنتاج ، فيما هي تجعل من الوقائع السوسيوثقافية غريبة عن حقل المعرفة . لقد نجح تاريخنا الثقافي الحديث في تهميش الفعل الثقافي ، واعتبار حقيقة السياسي هي الألق والمُطلق. ولذلك حاولنا ، بإعادة المكانة للثقافي ، التعرفَ على المحتمل واللانهائي ، على الحقائق لا على الحقيقة الواحدة.

لقد مكننا هذا المبدأ النظري الثاني من تهييء ملفات وإعداد خاصة عن «الفنون التشكيلية المغربية» و«النقد الأدبي» و«السينما العربية والافريقية» و«الكتابة» و«السلفية والخطاب السلفي» ، و«الوضع الراهن للفكر الفلسفي في العالم العربي» و«القصة القصيرة في اميركا اللاتينية» و«المسألة الثقافية في المغرب» المنشور في مجلة «الكرمل» التي يديرها الشاعر الفلسطيني محمود درويش ، دونِ فرح نشره مشتركاً بين المجلتين بعد توقيف «الثقافة الجديدة» .

4 ـ هذه المحاور وهذا التوجه جعلا من «الثقافة الجديدة» مجلة يزداد انتشارها سنة بعد سنة داخل المغرب وخارجه ، فبعد ان طبعنا من العدد الأول 2000 نسخة ارتفع هذا الرقم مع العدد 22 الى 8000 نسخة ، واستمرت المجلة تصدر بمعدل 5000 نسخة مند عددها الخامس ، رغم أن الثمن ارتفع من ثلاثة دراهم إلى عشرة دراهم ، وهو ، في جميع الأحوال ثمن رمزي ، لأن مجلة تصل صفحاتُ بعضِ أعدادها إلى 232 صفحة لا يعني ثمنها المحدود إلا على تطوع جميع الكتاب للنشر بالمجان وعلى التضحية المالية وتحمل جميع مسؤوليات الطبع المادية والتقنية عن طواعية واختيار .

5 ـ إن حضور الدراسات النظرية والتحليلية في «الثقافة الجديدة» إلى جانب النصوص

الأدبية ، وتعدد الاهتمام بالحقول الثقافية المتداخلة، علماً أن الفعل الثقافي هو بالأساس فعل الشمول ، وفعل الامتداد التاريخي والحضـاري ، ولكن هل يكفي أنْ نتعلم هـذا أوْ بعضه لنستريح في بلد يحتاج فيه الإنسان ، والحجر والنبات والماء لما هو أوسع من حالة حُلْمِنَا؟

الهجوم المؤجل(*)

(عن راهننا الشعري)

شيئاً فشيئاً تُمسكُ بهذا المتفكك الذي كنتَ ترى إليه متآلفاً ، ولربما كان كذلك . وفي طقوس الاختبار تُنصتُ لذهابكَ أو هذيانكَ ، في مركّب اللحظة تنجرُ الحساسية الى حدها الصامت كأنّ مَا بينك وبين الكون يسكنه تأملٌ مدنّس . تلكَ حالة الفعل الشعري وهو لا يكشف سرّه إلا غياباً على مذابح عزلةٍ أو في عتمة الأرحام . .

الشعر العربي الحديث ! نعم ، الشعر العربي الحديث ! ألا تسمعون رنين قرنٍ ونصف قرن من السفر ؟ تلزمكَ المخابىء الباردة ، والصمت الذي لا يضاهي .

واللحظة المفككة فعلُ الرؤية . قرنٌ ونصف قرن . كان الشعر يؤجل سقوطه فيما هو يؤجل أسئلته . عَبْر مسافة زمنية كهذه انبنَتْ امبراطوريات شعرية لا سبيل لردمها ،وعَبْرها أيضاً كان الأمل الخلاق ، وها نحن بحاجة ليأسنا الخلاّق كذلك ، ولكن كيف يكون اليأس خلاقاً؟ أدخُل رحم العتمات واصمتْ قليلاً ، هَدْهِد جنونَك وسلّمه لمآلِ الراحلين بَلا رجوع . هنا تسكنُ غربتكَ لتسكنَ لغتكَ .

وحتى يكون الاحتفال بداية فلا بد ان تقبلَ باليأس خلاقاً . سلسِلْ فرحكَ الكسول وانهضْ في أعباء العزلة منقاداً للغائب فيكَ وبكَ ، لأسئلةِ اللغات المختلفة عند مذابح الحدود ، تدركُ أنكَ بعيدٌ عن شراسة القناعة واحتمال الظفر المعقود على جبهتِك كاللعنةِ .

حدّثني أيها المريد عَمَّ يتجادلون؟ عن سقوط الشعر في المعابر الوضيئة؟ عن ضجيج يتنظر اكتماله الشعري؟ عن نشيد عليه يزحفون؟ لك ان تخفي عن المتجادلين نسكية الصمت في الممرات الأرضية ، يحفرها من تجهلهم ومن تعرفهم ، هناك في أقصى المتفكك .

شيءٌ ترتضيه ولا تنفكّ عن مساءلته : غربةُ اللغةِ في أمةٍ تنقرض لغاتها ، لهاثٌ نحو

(*) مجلة اليوم السابع ، ع ٦٢ ، 6 أكتوبر 1986 .

الوليمة وابتهاجُ المتصافحين ، حثالةٌ تمجّد حثالةً ، تهجيرُ المجانين إلى المنافي الـلائقة ، وهذا النباحُ السيّدُ الذي لغّم الطرقات .

ومن أين يسلك الشعر إذاً ؟ من خضوع الممالك أم من مراقي الوشْيِ ؟ من عنفوان الهزائم ثم الهزائم أم من بطاقة الوطنيات المتخمةِ بالنخوة الأبدية؟ لا هذا ولا ذاك . للسراديب التي أجّلنا مغامرتها ، لفعل هَتوكٍ ، لعطشٍ كونيّ ، للغةٍ تقتبلُ عريها في الرحمِ الآخر ، رحم الغياب .

يبتغون للشعر أن يتحول سجادةً أو نطعاً ، له أُبّهةٌ من جفافِ الأزمنةِ استعاروها . يجلسُ المتنبهون على أرائكهم ، كل منهم يقابل وجهه ويتمادحون ، يتبادلون الأنخاب على اللغة المتمردة ويهجعون .

جبران ، أبو القاسم الشابي ، السياب ، سعدي يوسف ، أدونيس ، محمود درويش . كونيّة هي عائلتنا ، وللمهاجرين والمنفيين والمعزولين تجاوبـاتهم ، ضربـةُ السيف ، سيفُ الأعداء والحلفاء تجزُّ رؤوسَ العشراء وتحاكم الكلمات بأي كتاب .

لم يخطىء الشعرُ عصيانه بل أخطأ خضوعه . والمشتغلونَ الآن بحفر السراديب واكتشاف طبقات الأرض السفلى يعلمون أنهم يغادرون الزمن ، للوجود ينصتون وللغربة ينصتون . غيابٌ ما يجذبهم ، لعبةٌ أو بسيطةٌ تائهة . هناك ، يعلمونَ أنهم للهجوم المؤجّلِ . أكْتُبْ ؟ كذلك كنتَ في مستقبلِ الغرباء .

الاعتراف بتعددية الحقيقة(*)

1 ـ يصعب علي الحديث عن واقعة ثقافية تفرد بها الفعل الثقافي خلال هذه السنة في المغرب ، فما ضبط الوضع الثقافي يعود لعناصر وبنيات لها آنيتها وتاريخيتها في آن . أيضاً يصعب فصل الوضع الثقافي خلال هذه السنة في المغرب عن سائر ما يعتمل في أوضاع الثقافة العربية عموماً . هاتان الخاصيتان تفرضان صلابَتهما على القراءة الأولية ، فبالأحرى على القراءة التفصيلية لحالتنا الثقافية وطنياً وقومياً .

2 ـ هذا حذرٌ به أستطيع التقدم لمحاولة لمس ما يمكن تسميته بالحالة الثقافية بدل الواقعة الثقافية ، بمعنى أن ما شرط الفعل الثقافي خلال هذه السنة يتجاوز الواقعة المفردة التي درجنا على رصدها بحكم العادة ، أو البحث عن شيء نبرر به انصرام سنة في حقول عديدة ، ومنها الثقافة . وللحالة الثقافية سمات ذات دلالة في سياق الصيرورة الثقافية ، كما في سياق الصيرورة الاجتماعية ـ التاريخية . وهنا لا أُلغي جملة من الوقائع التي يرى كل فرد أو جماعة إلى حدوثها ، مجزأة أو مجتمعة ، حجة في امتياز سنة ثقافية عن سابقاتها ، ولتكن الوقائع لقاء أو مؤتمراً أو صدور كتاب أو صدور قرارات أو تشريعات . . . لان الحالة الثقافية ذهاب نحو ما يؤطر الوقائع ويُبَنْيِنُهَا حتى تضخع لمسار شمولي يتجاوب فيه الجزئي والكلي .

3 ـ عامة ، يمكن ملاحظة الاهتمام المتزايد لدى الأفراد والهيآت بالفعل الثقافي ، ولكن هذا الاهتمام يتضخم لدى الهيّآت بصيغة لم نعهدها في الستينيات والسبعنيات . فالهيآت السياسية ، على الخصوص ، ومن مختلف التوجهات ، يبدو وكأنها اكتشفت شيئاً غير معتاد في الفعل الثقافي لم تكن من قبل تتلمسه إن هي لم تكن تستسيغه أو تتقبّله . هنا نكون أمام إنشاء جمعيات وإقامة ندوات ولقاءات موزعة عبر المدن المغربية . أن أسئلة بسيطة ومركبة تتعلق بطبيعة هذا الفائض الثقافي ، ومصدره ومفعوله، تتأسس شيئاً فشيئاً حتى تكاد أن تبلغ

(*) جريدة العلم، 10 يناير 1987 .

مقارنة وضعية كل من الخطابين السياسي والثقافي . لنترك هذا النوع من الأسئلة، فلربما كانت العناصر لم تفصح بعد عن اكتمال النواة ، ولنتوجه مباشرة نحو الفعل الثقافي ذاته .

لعل الملاحظة الأولى الممكن استخلاصها؛ في هذا السياق ، هي شرعية الفعل الثقافي ، بما هي شرعية كانت إلى حد قريب مشكوكاً في أمرها . لقد مرت سنوات طوال لم تتعامل فيها الهيآت والأفراد مع الفعل الثقافي إلا كفعل «مترف» ، ينزع له الباحثون عن الراحة والاطمئنان ، لأنه بعيد عن التأثير في وعي الناس ومصيرهم . لذلك ظل الفعل الثقافي محصوراً فيما هو ظل متردداً ، لا قدرة على الجهر بضرورته في مجتمع متخلف . ومع السبعينيات اتضح أن هذا الفعل يبحث عن مخرج تتآخى فيه الممارسة النظرية والممارسة النصية . ولشدّ ما تذمر بعض من خضعوا لأوهام الرؤية إلى الفعل الثقافي كـ «ترف» وهم يتبينون ، لحظة تلو أخرى ، إن الأجوبة والأسئلة التي يقدمها الفعل الثقافي ، بحسب نضج حقوله ، للقارىء أو المتلقي عامة ، ليست ترفاً في شيء ، ولكنها تحفر صداقة مسار مفتوح. وتأتي الحالة الثقافية لهذه السنة مؤكدة لانفتاح المسار بما يتضمنه من اعتراف شبه جماعي بتعددية الحقيقة . هذا هو جوف الملاحظة التي نستخلصها . فالخطاب الذي كان سائداً من قبل ، وأتقن عقده انطلاقاً من حقيقته المفردة التي يواجه بها حقائق مفردة أخرى ، لحد اعلان محاكم التفتيش باقنعتها المتبدلة حسب لعبة السيادة ، نراه الآن يتراجع على الأقل عن اعلان محاكم التفتيش ، إن هو لم يكن في بعض نماذجه مستعداً لسماع خطاب غيره .

إن بنية الثقافة المغربية صارمة في تقليديتها إلى حد الفجيعة ، والتحاليل التي تتقدم لنا وكأنها حديثة ، بمعنى أنها تقبل بتعددية الحقيقة ، هي الأخرى مخلصة للبنية التقليدية ، والنادر هو ما يفلت من ضغط التقليد ، إلاّ أن هذه البنية التقليدية المتماسكة والمترسخة لدى الهيآت والمؤسسات، وانطلاقاً منها لدى افراد يتقلص عددهم ، اصبحت معرضة ، من خارجها ، لتفاقم ازمتها ، وقد أخذ الثقافي ينفصل ، بصعوبة ، عن السياسي .

هنا تبرز الملاحظة الثانية ، وهي أنْ الفعل الثقافي يسير نحو تأسيس بنيات تستجيب لشرائط هذا التحول النوعي الذي يُخرج الفعل الثقافي إلى مداه الأوسع ، فلا ينتظر الإنتقال إلى مستوى الحوار ، داخل المغرب وخارجه ، مدة قد تطول هي الأخرى . وتبعاً لذلك أخذ بناء مشروع ثقافي يتحقق ، منذ سنة على الأقل ، من خلال عناصر طالما افتقدناها وهي : التصور ، والمبادرة ، والإرادة . ومثل هذا البناء سيساعد في خلق شرائط تعطي للتعددية الثقافية امكانية الاسترسال فيما هي تعطيها امكانية بلورة فرصة تتحاور فيها الرؤيات والفاعليات ، بعيداً عن الأحكام المسبقة التي قلصت في حاضرنا الماضي من حركية الباحثين والمبدعين على السواء ولبروز بناء كهذا وشيجة بالمعطى الثقافي العام الذي لخصناه في الاعتراف بتعددية الحقيقة، وضرورة العمل على تعميق الاعتراف ليصبح مسلَّمة تنطلق منها

جميع الأطراف في صوغ رؤيتها ، وإليها يكون الاحتكام في الممارستين النظرية والنصية .

4 ـ هذه الحالة الثقافية ، بانشباكاتها وتبايناتها، تكاد تكون منتشرة بهذا القدر أو ذاك عبر عموم العالم العربي . لا مجال ، هنا ، للسقوط في الوطنية العمياء ، كما أن إغراق حالة المغرب الثقافية في تبسيطية واختزالية القراءة التعميمية لا يسمح بلمس آثار الأبعاد التاريخية واللغوية والاجتماعية على الجسد المغربي ، بمعنى أن الحالة الثقافية في المغرب لها ما يصلها بحالات مماثلة عبر العالم العربي ، ولها في الآن نفسه ما يجعلها متميزة به عنها .

يسود خطاب عربي عن انهيار المشروع الثقافي الذي كان يهدف تحقيق الوحدة والتقدم ، فالعالم العربي متفكك ويسير نحو المزيد من التفكك ، فيما التقدم يتحول إلى حلم يبتعد عنا أكثر من السابق . وتحليل أسباب الإنهيار ما تزال تبحث عن بدايتها ، ولربما تقلص البحث فيها نتيجة بروز النزعات الوطنية بوتيرة متصاعدة عبر العديد من الأقطار العربية . ولربما كان تحليل المؤسسة في بلداننا ، أكانت المؤسسة رسمية أم مضادة ، متخلفاً عن واقعها ، وقد نعتبر وضعية المؤسسة المضادة ذات أولوية في التحليل ، على عكس ما نتوهمه من كفاية التحليل (والنقد) الموجه للمؤسسة الرسمية ، لأن هذا الصنف من التحليل سيتوجه مباشرة إلى الآلية المعيدة لإنتاج الثقافة التقليدية واستمرارها، فيما هو سيتوجه للمثقفين ومواقعهم في عملية الإنتاج هذه. واحتياجنا للتحليلين الاجتماعي والنفسي متزايد ، لأن حديثنا عن انهيار المشروع الثقافي بانفصال عن الآلية التي انتجت الإنهيار يؤدي إلى حواجز لا نملك امكانية تجاوزها بالصمت عن شرائط الإنتاج والمنتجين .

من هنا نمفصل ما انطلقنا منه وطنياً بما يضبط الفعل الثقافي عربياً . نلاحظ عودة المؤسسة إلى الحقل الثقافي ، .وهي عودة تدعم امتداد الدولة إلى المناطق القصوى أي المؤسسة المضادة ، لا كسيطرة مباشرة عليها ولكن من خلال بنية هذه المؤسسة المضادة ذاتها التي كشفت التجربة أنها لا تختلف عن البنية التقليدية ، فجميع التصورات والممارسات السائدة فيها ، والمتحكمة في علاقتها بالمثقفين، وغيرهم تأكيداً ، هي النموذج التقليدي الذي ما انفكت تخدعنا بنقيضه .

5 ـ هذه الظاهرة العربية تنطبق على الحالة الثقافية في المغرب ، ولا مفر من الاقرار بخطورتها ، فالمبادرات التي سعت لتغيير الرؤية للفعل الثقافي خلال السبعينيات تتحلل من مسعاها ، وقد تكون نادمة على انغمارها في مسألة أبجدية الحداثة الثقافية . لكل طرف حجّته، والحالة الثقافية في المغرب معطى مركب ، يتمنّع على من يلجأون للنسيان بغاية التمجيد أو التبرير . نعم ، نحن الآن نعيش مرحلة الاعتراف بتعددية الحقيقة ، وهذا هو المهيمن ، ولكن ما هي دلالات هذا الاعتراف؟ وإلى أي حد يتميز المغرب في هذا عن بقية

الأقطار العربية؟ وكيف يمكن لمشروع البناء الثقافي ألا يتردد في انتهاج تعددية ثقافية تستهدف الحوار بين الرؤيات والفاعليات؟ .

هذه اسئلة أولية بها وفيها نختط برنامجاً ثقافياً له التفكيك والتركيب في آن ، ننتقل به من رصد الواقعة المفردة إلى إدراك ما نحن معرضون له من محو مُمَنْهَج لتحديث ثقافة وتحديث أمة ، باسم تبعية الثقافي للسياسي أو باسم الإنفتاح على لغة التقنية .

الكتابة الشعرية مشروع لم يتأسس بعد في المغرب(*)

لا نبالغ في التقديم إذا اعتبرنا محمد بنيس أحد أبرز العلامات الشعرية الشابة في المغرب اليوم . وأهميته لا تتأتى من كونه شاعراً طليعياً وحسب ، بل من كونه أيضاً «ورشة» ثقافية قائمة بذاتها . ففضلاً عن أنه منظر واع للعملية الشعرية في اجتراحاتها الصعبة المسائلة ، يرئس محمد بنيس تحرير مجلة ثقافية هي الأولى في المغرب الثقافي راهناً ، وتتمتع بحضور واثق ومحترم على الصعيد المعرفي العربي العام ، عنيت بها مجلة «الثقافة الجديدة» . والجهد الذي يبذله فيها الشاعر بنيس مع هيئة تحرير تتألف من ثلاثة عناصر ـ محمد البكري ، مصطفى المنساوي وعبد الله راجع . . . شعراء وقصاصين ـ جهد نادر ومضاعف ، فهم مثلاً لا يتلقون دعماً مادياً من أي جهة كانت رسمية أو غير رسمية ومع ذلك يتحملون عبء اصدار أعداد غنية من حيث الجديد الابداعي والإخراج الفني على السواء .

إنها هموم المرحلة الكبرى يتصدى لها شبان مبدعون آثروا ألاّ ينكسروا أمام عمارة التحديات الكبيرة .

. . . قلما يزور المغرب مثقف أو صحفي من المشرق إلا وفي ذاكرته اسم محمد بنيس . قصدته إلى «المحمدية» وهي مدينة ساحلية ـ تحاذي امتداد الدار البيضاء ويقال إنها صارت واحدة من عمالاتها ـ تلفها من جانب خضرة اسطورية ومن جانب آخر يأتيها الأطلسي معمماً بالأسرار . . كل شيء يدعوك فيها إلى لحظات الشعر المتناوبة . . . محطة القطار ، النخيل البحري ، النوارس البربرية ، الصباحات التي لا تنتهي ، الناس داخل السور القديم ينشقون على الزمن الغابر من تأريخنا العربي ، مشهدية تقارب السحر .

الشرق في المغرب ، أليس كذلك ؟ . . هكذا خاطبني الشاعر محمد بنيس ،

(*) حوار أجراه أحمد فرحات مع الكاتب ، ونشر في مجلة الكفاح العربي، بيروت ، ع 199 ، 1982 .

وأنا مؤجل ذاكرتي للحظات تنسج خيوط اختزانها الجميل . . . الشرق في المغرب . . الشرق في المغرب . .

محمد بنيس من مواليد «فاس» عام 1948 . حائز على دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية «السلك الثالث» عام 1978 وذلك عن رسالته التي صارت كتاباً في ما بعد وعنوانه : «ظاهرة الشعر المغربي المعاصر ، مقاربة بنيوية» .

من مجاميعه الشعرية : «ما قبل الكلام» ، «شيء عن الاضطهاد والفرح» ، «وجه متوهج عبر امتداد الزمن» ، «في اتجاه صوتك العمودي» .

■ محمد بنيس . . كيف جاءك الشعر وأين أنت فيه الآن؟

ـ لم يجئني ولم ينزل علي ، فما كان الشعر رفيقاً شيطانياً ولا نفحة علوية ، بل أحاول أن ألمسه مجاهدة ومكابدة واستمتاعاً .

■ بعضهم يرى أن الشعر حالة مرضية . . . ماذا تقول؟

ـ يجب أن نتفاهم حول مكمن هذه الحالة المرضية . هل هي في الكاتب ، أم في المكتوب ؟ اعتقد أن هذا الحكم فيه من الوضوح بقدر ما فيه من اللبس ، وهو يعود إلى التحليل النفسي . نعلم أن المدرسة الكلاسيكية في التحليل النفسي ، أو ما يسمى بالتحليل النفسي التطبيقي ، ترى إلى النتاج الأدبي كدلالة على أمراض نفسية ، تصفها في النهاية بالمكبوتات الجنسية لدى الكاتب . ولكن «جاك لاكون» عندما أراد أن يتحدث عن «جيمس جويس» قال بـ (جويس العَرَض) وليس بـ (عَرَض جويس) ، فقلب بذلك معطيات التحليل النفسي أو المدرسة الكلاسيكية في التحليل النفسي وأصبح النص لديه هو الذي يشكل «الملمح المرضي» داخل اللغة وليس داخل الشخص . . وفي اعتقادي أن هذا التحليل صائب إلى حد بعيد لأن من يكتب إذا إفترضنا أنه مريض نفسياً فليس هو وحده المريض ومع ذلك فهو وحده الذي يكتب . . . لمذا لا يكتب كل المرضى؟ وهل يمكن لهذا التحليل النفسي الكلاسيكي أن يحيط بعبقرية الابداع عبر التاريخ من خلال هذا المفهوم المتعلق بمرض الكاتب . إنها قراءة برانية للنتاج الأدبي . . والكتابة في هذا المعنى تصبح حالة مرضية لا بالمعنى التقليدي لمفهوم المرض ولكنها مرض باعتبارها انحرافاً عن اللغة المألوفة والعادية .

■ كيف تفهم «الملمح المرضي» داخل اللغة؟

ـ بالنسبة لي هو حالة التدمير ، فلا يمكن أن نكون في هذا العصر إلا أبناء عاقين لسلطة استبدادية وقاسية وعنيدة تراكمت عبر العصور ، وهو موقف شرعي بالنسبة لكل كتابة متميزة في الثقافة العربية والابداع العربي منذ المراحل الأولى إلى الآن . هكذا كانت المدرسة «البديعية»

وكذلك الكتابة الصوفية ، ثم النزعة الخطية في الكتابة الأندلسية المغربية . إنها أخذ الموروث اللغوي الأدبي (الشعري) مواربة وبكل مكر يعتمد اللباقة أحياناً والوقاحة أحياناً أخرى . وليس لنا من مكان غير مكان المبدعين العرب القدماء لأنه تم في حدود التقليد . والأساس لكل رؤيا مغايرة هو كيف أن تكون مع التراث وضده ، داخله وخارجه ، تعيد كتابته وتمحو امضاءه .

إذن المرض هنا هو هذا الشيء المعدي في اللغة وباللغة ، والممتد من الذات إلى المجتمع عبر اللغة ، في ظل قوانين واعية ولا واعية ، معلومة ومجهولة ، حاضرة وقادمة ، وفي رأيي أن هذا التشخيص لعرض النص ليس سهلاً لأنه من الصعب ، في فترة تختلط فيها القيم والمفاهيم والتصورات ويفتقد فيها منهج علمي لقراءة النص ، أن نحدد أي النصوص تكون أكثر من غيرها مدمرة وغاوية بالتدمير ، ومع ذلك فإن بعض نصوص المتن الشعري المعاصر في الوطن العربي لا تفتقد هذه السمات ومن ثم فإن فاعلية التحول متضمنة فيها ومنتقلة منها إلى غيرها .

■ تقول إن الأساس لكل رؤيا مغايرة هو كيف أن تكون مع التراث وضده، داخله وخارجه ، تعيد كتابته وتمحو امضاءه . . جميل هذا الكلام . . ولكن هل تعتقد أننا قادرون على خلق هذا النص الابداعي ذي الجدلية المضيئة؟

ـ أعتقد ، أننا ندخل في صميم إشكالية الحداثة العربية في المجال الشعري . لا أريد أن أقوم بسرد تاريخي لتحولات الشعر العربي الحديث منذ «البارودي» إلى الآن ، ولكن يمكن أن الخص هذه الاشكالية في الصيغة التالية : كيف يمكن للعرب أن يكتبوا شعراً معاصراً؟ هذا السؤال الاشكالي يتضمن عنصراً لم يكن ليطرح في الشعر العربي القديم عنيت به عنصر الغرب . ففي العصر الحديث أصبح الغرب الشعري حاضراً كتحد للشعر العربي الحديث ، ولهذا الحضور أبعاده التاريخية الاجتماعية وما نتج عنها من أبعاد ابداعية شعرية ، وكان الجواب ، بالنسبة للسلفية الشعرية هو ضرورة العودة إلى الموروث واعتباره أساساً لكل منطلق ، على أن هذا الجواب انطلق من رؤيا ترى إلى الشعر العربي في واحديته وتجانسه ولم تر في تحولاته غير جولة من التغييرات اللفظية أو الجمالية المحصورة . وفي المقابل قدم جواب تحديثي يريد الغاء التراث جملة ويهتبل بالغرب ولا شيء غير الغرب وقليلون هم الذي ادركوا بعد سعة اطلاع وعمق رؤية ، أن المسألة ليست مسألة شرق ولا مسألة غرب ، فهذا التقسيم ميتافيزيقي ، وعادة ما يستند إلى أصول لاهوتية ، وهنا تم ادراك أن التحول لا يمكن أن يحدث من الداخل فقط ولا من الخارج فقط ، ولكنه يحدث حين ينشبك الداخل في الخارج ، حيث نأتلف مع هذا الموروث ونختلف معه في آن .

■ حين نتحدث عن الحداثة في الشعر العربي كثيراً ما ننسى ارتباط هذه الحداثة

الشعرية بحداثة الحياة نفسها . . . فإذا كان الغرب حاضراً كتحد للشعر العربي مثلما قلت ، فهو أيضاً حاضر كتحد للحياة العربية في مجملها . ومن هنا فالاشكالية اشكالية حضارية تخص وجودنا في العمق ، وعليه فلا يمكن الانطلاق في بحث مشكلة معينة تغنينا دون ردها إلى اصلها كمشكلة حضارية عامة . . . ماذا تقول ؟

ـ أنا موافق على هذا الكلام ، وأعتقد أن ما قلته هو تأكيد لهذا التحليل ، لأنني عندما طرحت مسألة العلاقة مع اوروبا ، كنت أشير إلى أن مسألة الحداثة ـ التي لا أريد استعمالها لفظاً ـ ليست مسألة «موضة» لغوية ، ولكنها توجه جديد لوقائع ومواقع جديدة . ولا يمكن أن نختار هذا التوجه بمجرد نقله كمصطلح فقط من أوروبا ، ولكن باستيعاب فهم الأوروبيين له وللفروقات المتعددة الموجودة حوله داخل اوروبا نفسها . . ثم في طبيعة حاجاتنا المرحلية والتاريخية له أو لغيره . والتشبث بهذا المصطلح في رأيي هو التشبث في اختيار الآخر ، أي الغرب . وكما قلت سابقاً ليس هناك شرق مطلق ولا غرب مطلق . ولكن ما يفصلنا هو الوضع التاريخي الاجتماعي والمهمات المرحلية والاستراتيجية المطروحة لتجاوز التخلف الذي نعاني منه على مستوى وطننا العربي .

■ كشاعر ، ألا تعتقد أنه انتهى زمن تحديد بنية الشعر ومهامه وحتى البحث في شروط تكونه . . هناك عمق غائر وراء الأبعاد الحياتية المعاصرة تضغط بثقلها على الشاعر وتفرض عليه أن يلبيها بتفاصيل نص ما ، وهذا النص يتحرك بدلالاته التي تحمل شرط ابداعاتها في ذاتها؟

ـ لا ادري ماذا تقصد ببنية الشعر ، ولكن من المؤكد أن التحديد يظل ضرورياً ومتجاوزاً في آن ، لأن التحديد بمعنى التعريف شيء أصبح مستحيلاً في هذا العصر ، ولكن ممارسة الكتابة من دون نظرية هي انحياز للكلام والخطابة ، فنحن أمام مفارقات منها أن الابداع تجاوز للحدود أو تحطيم لها ، ولكنه في الوقت عينه بحاجة إلى تنظير يدخل في علاقة جدلية مع ممارسة الكتابة ، بل إن هذا التنظير لا ينفصل أساساً عن الابداع . . كل منهما يحدد الآخر ويلغيه . وأظن أننا نعيش مرحلة صعبة ميزتها الأساسية أنها حبلى بالتحولات وتراكم الدمار مما يدفع بالكتابة الابداعية نحو الارتباط الدائم بالسؤال .

إن القضايا الغائرة غير المرئية التي تنادي على النص وتتعلق به لا نهائية في اعتقادي ، ولكنها ممركزة في انفتاح واحد هو التحرر في مضمونه الشمولي العميق لا الشعاري المرحلي الايديولوجي بكل بساطة . . (الايديولوجية هنا بمعنى العلم المناقض للعلم الصحيح بالواقع) ـ كان من السهل أن نحدد «اغراض» الشعر في مرحلة سابقة ولكننا حين نقول الآن بأن الشعر هو اللامحدد فهذا يعني أن النص لا يكتفي بالمعنى ولكنه يذهب إلى ما بعد المعنى ، لا

يكتفي بمكان واحد لقراءة الذات والمجتمع ولكنه يغير مكانه باستمرار في الوقت نفسه الذي لا يبرح هذا المكان . إننا في مرحلة الحالة الشعرية قبل أن نكون في مرحلة الغرض الشعري .

■ لا أعتقد أن ممارسة الكتابة الابداعية من دون نظرية كما تقول هي انحياز للكلام والخطابة ، فثمة كتابات ابداعية تحمل نظريتها في ذاتها ، وثمة نظريات تظهر في اسلوب كلام وخطابة . . . ما تعليقك؟

ـ صحيح أن هناك بعض النصوص التي تحمل تنظيرها للشعر من خلال النص الابداعي عينه ، ولكن هذا نادر في الشعر العربي الحديث ، بل ربما كان «ادونيس» هو الوحيد الذي يطرح في استمرار هذا الجانب النظري منشبكاً مع الحالة الشعرية حتى ليصعب القول بنص شعري وآخر غير شعري عنده ـ أي أدونيس . .

هذا من جهة . من جهة ثانية وعندما الح على الربط الجدلي بين التنظير والممارسة ، فإنما اقصد الإنتباه أولاً إلى انحياز الشعر العربي بشكل عام للكلام والخطابة وخصوصاً التجربة المغربية التي لم تنته إلى هذا الربط الجَدلي إلا في حدود ضئيلة وغير فاعلة في المسار الشعري .

إن غياب هذا التنظير يؤدي عادة إلى تمجيد النزعة الأسلوبية ، وهي في رأيي امتداد لتقاليد الكلام والخطابة . . وهذا ليس معناه أن الكتابة ترفض البحث عن اسلوبها ولكن همها ليس اسلوبياً في الدرجة الأولى ، ما دامت تغادر قيم الذوق المحددة في معايير الحسن والرديء، الجيد والقبيح .

هم الكتابة أبعد من هذا المصطمح الأسلوبي الذي قد يغري الحساسية ، ولكنه يقف دون تطويرها .

■ ما دمت تقول إن التجربة الشعرية المغربية لم تنته إلى الربط الجدلي بين التنظير والممارسة الشعرية إلا في حدود ضئيلة وغير فاعلة ، فهل نعتبر أن (بيان الكتابة) الذي نشرته مؤخراً في مجلة (الثقافة الجديدة) هو بمثابة محاولة لبلورة تنظير ممهد لكتابة شعرية تترافق في مستواه ؟

ـ أظن أنني حاولت ذلك في اللغة العربية . لأن غياب التنظير الشعري في المغرب مرتبط بالممارسة الشعرية باللغة العربية في الأساس . أما بالفرنسية فهناك نصوص تنظيرية جيدة ، وأرجو أن يكون هذا النص دافعاً لكتابة تنظيرات أخرى تتفق معه أو تنطلق معه أو تتعارض معه . . المهم هو أن يتوجد في المغرب حوار نظري حول الكتابة والوعي بها أيضاً .

■ وكيف تحدد في اختصار ملامح الكتابة التي تدعو إليها؟

ـ ملامح الكتابة التي ادعو إليها تستند إلى ممارسة رؤية نقدية على مستوى الذات واللغة والمجتمع باعتبار أن الكتابة ممارسة لغوية ذات بعد انطولوجي اجتماعي تاريخي . . . وهذه المجالات التي تتحرك فيها ومن خلالها الكتابة مركزة لانفتاح الكتابة ولا محدودية أفقها . فإذا كانت بعض الممارسات الشعرية الحديثة في الوطن العربي قد ركزت على مجال واحد من هذه المجالات الثلاثة فإن الكتابة تبتعد عن الرؤية الواحدية لمجال الممارسة وتندمج في رؤيا تتكامل عبر عملية تفاعل جدلي بين هذه المجالات في ظل الاقتناع بالمغامرة والنقد والتحرر ، والتجربة والممارسة ، أي أن الكتابة تلتحم وتتولد من خلال الملموس والعياني والمرئي وتجتنب في الوقت نفسه المنسي والسري كما تفسح للمكبوت حرية الكلام .

إن الكتابة في اختصار دعوة لضرورة استحقاق الحياة والموت معاً ، وهي تأخذ الحقيقة من أفق يأتلف ويختلف مع حقيقة السياسي ـ لا بمعنى رجل السياسة ، ولكن بمعنى الخطاب السياسي الحزبي في كل حالات تعريفه المحتملة ـ ونحن في المغرب نعاني من تبعية الشعري للسياسي ، وقد عملت كل من التقاليد الستالينية من جهة ، والرؤية الدينية للشعر من جهة ثانية على اقرار اسبقية السياسي على الشعري مما احدث إختلالاً لا يمكن أن نتصور خطورته عند النظرة العفوية الأولى في مجتمع يعيش نتائج التراكم التاريخي لمعوقات لغوية وثقافية واجتماعية تاريخية عملت دوماً على استبعاد الابداع الشعري باللغة العربية في المغرب . ومن هنا تأتي خصوصية التجربة الشعرية عندنا وعنفها ، ولربما كانت الشهادة عنوان الدخول في هذه الممارسة .

■ حسب رأيك هل يسبق النص دلالات التنظير فيه ام العكس . . وما تعليقك على قول البعض ان التنظير في «بيان الكتابة» أقوى من النص الشعري ؟

ـ ربما كان التنظير مرتبطاً جدلياً بالممارسة . . هكذا أفهم الكتابة وأعيشها في الفترة الأخيرة . من قبل كانت الممارسة هي الأسبق ومع ذلك فقد كانت مرتبطة بتأمل نظري تقل اهميته أو تكبر أحياناً ، وهناك فرق بين التأمل النظري والتنظير من حيث درجة الوعي بخصيصة الكتابة وموضعيتها في السياق الثقافي ، الاجتماعي والتاريخي . . ولا يمكن في رأيي أن نتحدث عن التنظير إلا إذا دخلت الكتابة مرحلة اقصى من التحسس بالسؤال الشعري وممارسة الكتابة كسؤال ، وهي مرحلة يصعب الاقتراب منها في بداية الممارسة الشعرية بالنسبة لنا في المغرب على الأقل .

أما عن رأي البعض في أن النص التنظيري أقوى من النص الشعري ـ من خلال «بيان الكتابة» ـ فلا يمكن أن نطيل في التعليق عليه ، فما يهمني أساساً هو أن اكتب ، أما قول الآخرين فهو في حد ما يهمهم ، وهذا الموقف ليس تجنباً للحديث عن آراء بعض النقاد ولكنه فسحة ضرورية لمتابعة هذه الممارسة التي لا تبدأ لتنتهي وإنما تنتهي لتبدأ .

لا أدّعي شيئاً ولكن لا يمكن أن أتخلى عن الكتابة بسهولة خصوصاً إذا كنت من بين الذين يخرجون على قيم الجيد والرديء ، الحسن والقبيح . إني غير مقتنع بالتقييمات المطلقة لا سيما وأن هناك من يقول بعكس هذا التقييم أو على الأقل لا يفصل بين التنظير والممارسة . إن من السهل ان نقول لشخص يكتب في مرحلة صعبة ، كالتي نعيش في المغرب ، أن كتابته ساذجة أو بسيطة أو رديئة ولكن من الصعب أن نعرف كيف ندفع بالكاتب نحو الاستمرار في العمل ، لأن الاستمرار وتعميق التجربة والممارسة وتوسيع المدارك كلها تدفع إلى توفير خصيصة أوضح للنص . هذا طبعاً إذا كنا نؤمن حقاً بمادية الكتابة وتاريخيتها ونبتعد عن المفهومين الميتافيزيقيين للالهام والموهبة . لا يهمني أن أدافع عن شيء ما ولكن ما يشغلني حقاً هو استمرار الممارسة في الهامش، فهو في اعتقادي أكثر فاعلية على المستوى التاريخي لا الآني والراهن ، لا كتوق للمجد ولكن كفعل صامت يختار حنيناً ما ويرافقه .

■ ماذا تقول في خارطة الشعر الحديث في المغرب ؟

ـ سرعة التحولات والتبدلات هي الملاحظة الرئيسة التي اسجلها على الشعر المغربي الحديث . وهذه الملاحظة لا تنطبق على الشعر المغربي الحديث ككل بمعنى أن ذلك الشعر المكتوب بالفرنسية وباللهجات المغربية المحلية يعرف أوضاعاً أخرى . إن التحولات والتبدلات التي قد لا يعيرها اهتمام بعض الدارسين في الشعر المغربي هي ذات دلالة خطيرة بالنسبة لي . فمجمل المعطيات الثقافية والاجتماعية والتاريخية تشكل عوائق تحدُّ من اندفاع التجربة وعدم ترسخها ، لأن الكتابة الشعرية في المغرب ما تزال مجرد مشروع لم يتأسس بعد كفعل تاريخي ، على عكس ما حصل بالنسبة «للشعر الشعبي» وما يتميز به الشعر المغربي المكتوب بالفرنسية . ولربما كانت تبعية الشعري للسياسي ـ (ولا اقصد هنا انفصال العمل الابداعي عن بعده السياسي) ـ تقوم بدور حاجز تحويلي لمسار الفعل الشعري في المغرب . إن العلائق المرئية واللامرئية بين الشعري والسياسي، وتبعية الشعري للسياسي مسألة ملموسة في جل الأقطار العربية ولكنها هنا في المغرب تأخذ بعداً آخر في غياب تقاليد شعرية مما يساعد على تثبيت الوهم وترسيخه . ولهذا فإن مجرد الكتابة الشعرية باللغة العربية في المغرب يعتبر فاعلاً لأن يحقق التراكم على الأقل : ولكن حين نعود للعصر الحديث ونحاول قراءته من داخل النتاج الشعري وخارجه فإننا سنندهش لكون زمن الشاعر يتقلص كلما تقدم الزمن ويصعب في وضع شعري يتسم بالإنقطاع عن الممارسة إحداث تحولات نوعية في النص الشعري .

لقد لاحظت أن زمن الشاعر المعاصر في المغرب يتحدد بين فترات المراهقة وبين سن الأربعين أي في المرحلة التي يمكن أن يبدأ فيها طرح الأسئلة الكبرى . بكلمات أخرى إن ممارسة الشعر في المغرب ما تزال أسيرة النزوة الضيقة ، ومن الصعب ارجاع هذه الظاهرة إلى

شروط ذاتية فقط لأن هذه الخصيصة تشمل الغالبية الكبرى من شعرائنا ، بل إن المحزن هو أن هذه المسافة الزمنية لدى الشاعر المغربي تتقلص كلما تقدم في الزمن . وقد نختصر في هذه الملاحظة دلالة سرعة التحولات والتبدلات لأن هناك عناصر ثقافية ولغوية تلعب دورها هي الأخرى ، وليس لدينا الآن متسع من الافاضة للحديث عنها .

■ ألا تعتقد أنك تظلم التجربة الشعرية المغربية في هذا المجال وأن الأمْر يكاد يصيب التجربة الشعرية العربية برمتها . . . في رأيي أن الظاهرة الشعرية بما هي ظاهرة فردية ، مسألة نـادرة في كل عصـر . . ولا بأس ان عينت من بين هـذا الاضطراب تجـربة تكـوكب ذاتها وتستمر . . . فزمن الشعر هو زمن المحطات الشعرية؟

ـ لا أظلم الحركة الشعرية في المغرب . بالعكس ، إني متحمس لها لا من خلال اطلاق احكام بقدر ما اسعى لتبصر قوانينها من أجل تجاوز هذه الحواجز التي منها ما يمتد عبر الزمن ومنها ما هو نتيجة معطيات المرحلة التاريخية الراهنة ، وهذا ما سعيت إليه في كتابي : (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) ، وقد سبق أن قلت لك من قبل بأن احتراف الكتابة في المغرب يكاد يتحول إلى شهادة، ولربما كنت أشفق على نفسي قبل أن أشفق على غيري باعتبار أن الواحد لا يوجد إلا ضمن الجماعة ، وقد أذهب إلى القول بأن الشاعر المعاصر في المغرب عادة ما يخفي وحدته فيما هو يتآنس مع التحدي . إن هذه العوائق حالة عربية بالتأكيد ولكنها في المشرق قد تأخذ أبعاداً معرفية إلى جانب بعدها التاريخي الاجتماعي فيكون الحاجز شبه معقول لأن كل ابداع لا ينوجد خارج الحواجز ، ولكن المسألة في المغرب متعددة الأبعـاد ومتمركزة في لحظة واحدة في الوقت نفسه .

إن المحطات الشعرية لا تتحدد من خارج التاريخ ونحن في حاجـة إلى فترة طـويلة لإخصاب العديد من الفروقات حتى نحقق الإندماج والتفاعل لا على مستوى التعاطف فقط ولكن على مستوى الفعل الشعري أيضاً وهو الأهم . إننا ما زلنا بعيدين عن زمن الشعر .

■ كثر الحديث في الآونة الأخيرة عن علاقة النموذج الأدبي المغربي بالنموذج الأدبي في المشرق واعتبار هذا الأخير نقطة انعكاس تستمد منها التجارب المغربية كل المقـومات الفنية اللازمة . . ما تعليقك؟

ـ هذه علاقـة تقليديـة ، والشعر المغـربي الحديث هـو ابن شرعي للتجـربة العـربية المعاصرة ولا أظن أن توجه الخطاب الشعري هو فرض تبدل يلغي العلاقة بقدر ما يسعى نحو اعطائها هيئة الحوار ، وهذا ما لم يحن وقته بعد ، فنحن ما زلنا نتعلم من المشرق لا كحقيقة كاملة ونهائية ولكن كلطخات ضوئية لا يقف امتدادها عند المغرب بـل يتعداه إلى التجـربة الإنسانية ، بمعنى أنني عندما أقرأ لأدونيس أو لسعدي يوسف من أو لمحمود درويش فأنا أقرأ

لهم لا باعتبارهم مشارقة بل باعتبارهم من التجارب الشعرية على المستوى الإنساني . . . هذه قناعتي الشخصية ومن ثم فإن طبيعة هذه العلاقة مع المشرق هي نفسها مع كل شعر انساني ، فضلاً عن هذا العشق اللاواعي للشرق الذي لا يمكننا من دونه أن نوجد . . . فليصف اصدقاؤنا المشارقة هذه الحالة بالقصور أو بالعجز أو بالتخلف ولكنها هنا تحتمي بمصير صميمي يبلور فاعليته كل يوم . من المؤكد أن علاقة الشعر في المغرب بنظيره في المشرق تتبدل من حيث الرؤيا ولكنها لن تتغير من حيث التوجه . . وهذا راجعٌ إلى التحولات الثقافية في المغرب والمشرق معاً والعوامل الثقافية التي بدأت تفعل في مسارنا الشعري رغم بساطته ووحدته أيضاً .

لا مشرق ولا مغرب . . هذا التقسيم الميتافيزيقي البائت ، بل مغارب في المشرق ومشارق في المغرب .

■ لكأن الأمر علاقة سحرية؟

ـ أقول أنها واقعية . إن المغرب ليس هو المشرق وحده ، فالجسد المغربي يحمل تعدد الآثار والندوب ، وحين أقول بتلازم المشرق والمغرب معاً اعني بهذا الكلام البعد السياسي بالمعنى الواسع أولاً (أي التوجه الحضاري) ثم بالمسار الثقافي الواحد لمجتمعاتنا العربية . ثانياً : رغم أن كثيراً من الأمراض الثقافية لا تدخل المغرب إلا عن طريق الشرق ولكن علينا أن ننتبه . . إن العربية تعلمناها في العصر الحديث من مصر ، والبذور الأولى لمفاهيم الوطنية والتحرر والمعرفة أتتنا من المشرق كما أتتنا من الغرب . ولا مجال هنا لحنين مشتبه فيه ، إنه نقيض الاستسلام وردُّ العزلة والإنعزالية . أقول هذا وأنا أعلم أن جملة من المثقفين المشارقة لا يأخذون هذه الأبعاد في تحاليلهم وكتاباتهم، بل هناك من ذهب بعيداً واختار لنفسه أن يقول بأن أغلب كتاب المغرب العربي انعزاليون ، أقصد غالي شكري وحسام الخطيب وغيرهما ممن لا يجدر ذكر اسمائهم . هؤلاء وأمثالهم من اصحاب الرؤية الوثنية المانوية هم الذين يفتقدون الرؤية الصحيحة ويدفعون بأسطورة العلاقة بين المشرق والمغرب نحو التعتيم ولربما الإنهيار ايضاً ، ومن الأكيد أن هؤلاء لا يمثلون لا المشرق ولا المغرب ولا الثقافة العربية .

الكتابة العربية في المغرب مجرد نزوة(*)

الكتابة العربية لم تزل متعثرة في المغرب : الثقافة الشفوية نافذة ، دور النشر والتوزيع وأجهزة الاعلام ضعيفة جداً . . . بحيث تصبح الكتابة أشبه بنزوة المراهقة ، التي لا يلبث أن يتخلى عنها اصحابها . الشاعر المغربي محمد بنيس صوت متميز في هذه الكوكبة من المبدعين . الصوت شجاع والنقد حازم والاضطلاع صميمي بمهام الشعر والثقافة .

ما أشبه البحر بالكتابة ! محمد بنيس يقف أمام البحر ، قرب بيته ، ويقول : «الكتابة مسكني الوحيد» ، أي العزلة والاقدام في آن معاً ، أي القصيدة . تفيد محمد بنيس مثل هذه الشجاعة لكي يحسن مواجهة الشرط الصعب للمثقف في المغرب ، ولكي لا تتبدد ثقته في محطة الإنتظار . لم يزل ينكب على الشعر وينشغل به . . كالمهووس ، كالمأخوذ ، مثل ناسك في صومعة : يقاوم مثلما يتأمل . «الثقافة الجديدة» ممنوعة عن الصدور ، فيبادر مع أصدقاء جامعيين (عبد اللطيف المنوني ، محمد الديوري وعبد الجليل ناظم) إلى تأسيس «دار توبقال للنشر» ، التي توزع اصداراتها الأولى في مطلع الشهر القادم .

■ احكِ لي حكاية أو أكثر عن طفولتك تجد فيها علاقتك الأولية ، الغامضة والسحرية ، باللغة والشعر .

■ الكلمة الأولى التي ينطقها الطفل عادة فتزغرد العائلة لنضج مخارج حروفها لم أنطقها بعد ، بل لا استطيع النطق بها إلى الآن . إنها الكلمة المنحبسة في ناحية ما من الحنجرة ، وهي التي تحولت فيما بعد بالنسبة لي رحم الكلمات . هكذا كنت أحس ، وما أزال أكتب بهذه الكلمة الناقصة ، وبغموضها تتأسس الكتابة .هي كلمة غائبة تحولت في بئر الصمت إلى جرح شخصي أكتمه بضحكات تصل حد الوقاحة . نقصان هذه الكلمة جعل الكلام كله غامضاً ، أي

(*) حوار أجراه شربل داغر مع الكاتب ، ونشر في مجلة كل العرب ، باريس ، ع 171 ، 4 ديسمبر 1985 .

مفتّتاً بين جهات الغياب . وها هو جسدي يحمل علامة هذه الكلمة الناقصة بعد ان عرف في تاريخه كيف يحفر لها المغارة تلو المغارة .

حين قرأت الكلمات الأولى من القرآن ، وأنا في «جامع العيون» ، تخيلت الكلمات كلها تفيض من هذا المبهم المعلق في حنجرتي . وحين سمعت الشعر بين أصدقائي تخيلت جميع كلماته تصريفاً لكلمة واحدة، هي التي تنقصني .

كان ذلك بعد التحاقي بالثانوية وأنا أسمع الشعر يترقرق هادئاً كأنه يأتيني من بعيد ، من أقصى الذاكرة والحلم معاً . ومع توالي الأيام ، لم أعد أرى على ورقة الدفتر رموز الرياضيات ، بل تلك الغامضات بمفردها . ورغم ما كنت أسمعه عن مآل الأدب والأدباء من جنون أو فسق أو نفي أو فقر ، أعلنت عن عشقي للكلمات ومنها جعلت مسكني ومتاهي .

علاقة الشعر بالطفولة هي علاقة الحجارة بنارها ، هذه الكتلة المتماسكة من المادة الصلبة تتآلف في دخيلتها بالنار . والشعر ، هذا البناء اللغوي المتجانس ، نسجته طفولة غائبة بين شقوقه . هو لا يعلن دوماً عن هذا المنبع أو هو حين يعلن عنه يمحوه ، لذلك لا نقرأ عادة هذا البعد الراسخ في الكتابة إلا إذا كانت القراءة إعادة إنتاج للنص المكتوب ، إعادة انتاج لا تمنحها جميع النصوص ولا جميع القراءات ، ومن ثم فإن وسم الطفولة في النص ممحي ، ويكون النص يتيماً ، له أسراره التي لا يعلن عنها .

الطفولة غياب . انها الدم والموت ، لذلك يكون الشعر استقصاء مستمراً لمنبعه فيما هو استجلاب لإنشطار المعنى .

الشعر أفق آخر للطفولة ، لأنه وجه آخر للفعل . لهذا لا يتذكر الشعر الطفولة بل يسكنها ، ولا يحلم بالطفولة لأنه يعيد ترتيبها من خلال العلائق المضمرة بين اللغة والجسد .

■ **هل اعتدل ذلك الفتى الذي كنت ، وهل كبر ؟**

■ أن تعتدل معناه أن تتزن . والاعتدال كما الاتزان محملان بدلالات أخلاقية ونفسية واجتماعية ، بل وايديولوجية . إن الشعر هو الذهاب الأعظم نحو الغياب ، على أننا في انفجار بهجة الشباب نختار حماقات جميلة في كتابة الشعر . أصف هذه الحماقات بالجمال لأنها برأيي مصدر البحث عن التوازن أو الاعتدال . طبعاً ليس الشعر تخطيطاً عقلانياً نرى من خلاله إلى مسارنا باتجاه الاعتدال . ولكن يبدو لي أن ثمة انعراجات لا بد من اجتيازها . ولربما أدى بنا المسار إلى حماقات أجمل ، على أنها تكون أكثر دراية بمتاهاتها . كثير من الشعراء العرب القدماء كانوا يصنفون دواوينهم في آخر حياتهم ، ولهذا الفعل دلالة كبرى ، لأن الشعر كتابة وإعادة كتابة معاً ، ولا بد من تجربة صبورة حتى نصل إلى اعتدالنا الشعري . حين أرى إلى ما نشرته من شعر ، وهو أقل مما ألغيت ، أجد حماقاتي موزعة بين الدواوين المختلفة ، تسخر

مني ومن قارئها معاً ، وأعيد التأمل فيما كنته فلا أجد غير جواب الكتابة نفسها ، وهي تقول لي : قد تكتب طيلة حياتك ، ثم يفجؤك الهباء في النهاية ، وليست القصيدة مبتغاك ، مهما توهمت عكس ذلك ، بل السفر إليها ، من هنا يولد قلق الكتابة وتولد متعتها وإلذاذها في آن .

لقد كبر ذلك الفتى الذي كنته فازدادت نسكية الكتابة مجاهدتها ، وهي تذهب أكثر فأكثر نحو طفولة الأشياء ، أو إن شئت أن تقول ، نحو جذور النار . كل هذا لم يترك للحماقات متسعاً ، لأنه ذهاب نحو صفاء التبعثر في الجسد والكلمات .

■ ألا تصيبك خيبة من الشعر بعد ان حمّلناه أكثر مما يحتمل ، وادعينا فيه تجاوزاً أكثر مما يسمح به؟

■ هناك أشياء عديدة تتبدل في حياتنا بسرعة نادرة ، وهذه التبدلات بشمولها وتفاصيلها تدفعنا للتأمل في الاختيار والفعل معاً . أشياء عديدة تداهمنا لكأن ما عشناه في فترة الستينيات والسبعينيات، كان مجرد غطاء لدمارنا الجماعي . وإذا كانت الحداثة الشعرية العربية قد اخترقت الموانع والحواجز بوعي نقدي في أغلب الأحيان ، وضمنت للشعر العربي تجدداً فريداً بكل تأكيد ، فإن هناك مناحي يجدر الوقوف عندها . اقصد بذلك علاقة الشعر بخارجه ووظيفة الشعر ذاتها . إن ما نعيشه من دمار جماعي يتطلب رؤية مغايرة لعلاقة الشعر بخارجه . لقد تعودنا ، عبر لا وعينا الشعري ، أن نجعل من الشعر صدى للخارج ، فيما الشعر أبعد من أن يكون مجرد صدى . بشر الشعر بقيم عديدة ، وربط بين التبشير بهذه القيم وبين أوضاع وحالات اجتماعية تاريخية عربية تكشف خداعها مع الأيام . هنا مكمن الخيبة : أن يكون الشعر صدى لخارج خادع . والشعر كصدى للخارج تقليد عربي فيما هو ملخص دعوات متباينة في العصر الحديث . وها نحن الآن نقف على حجمنا الحقيقي . إن الشعر يبدل الحساسية والرؤية ، ويفتح الجسد على هاويته . وهو بذلك سفر في الغياب ، في طفولة الأشياء وجذور النار . هذه الطبقات التحتية التي تناسيناها هي ما أوصل الشعر في كثير من تجاربه إلى كلام له جلال الفعل وكأن اللغة هي الفعل ذاته ، فيما هما متباينان . لم تخب نظرة الشعراء وحدهم للشعر بل خابت نظرة القارىء أيضاً . لذلك يعسر أن تجد شعراً يستمر في هذا النفس الخارجي ، بل إن الكتابة بطبيعة تصورها للفعل الشعري الغاء لهذا الخارج الوهمي الذي يسيجنا بخطابه الأعمى ، ولا يقبل بمراجعة وهمه ، عكس الشعر الذي يرى إلى الأشياء والحالات والمواقع من خلال بعده النقدي .

□ كنا نكتب شعراً يهجس بالمستقبل وها نحن نعود إلى أماكن آمنة ، مثل الطفولة أو الماضي أو الجذور القريبة ، نضيء فيها نور الشعر ، ولكن دون أن نشعل الحريق ، الذي طالما انذرنا باندلاعه .

■ إن للشعر هاجس بالمستقبل . شجرة نسب عربية وكونية ، تأصلت في اعتبار التاريخ ذا مسار مستقيم نحو تحقيق غايته في الأمل والحلم والحرية . ولسنا هنا بصدد تعداد مختلف المنظورات الفلسفية والاجتماعية التي رسخت رؤيتنا للمستقبل على هذا النمط . نحن الآن فقط ندرك شيئاً فشيئاً أن للتاريخ منعرجات ، وإن للاندفاع نكوصه أيضاً ، وإن البعيد يظل بعيداً . وكما كان الشعر صدى للخارج فهو في الوقت نفسه كان صدى لهذه الرؤية للتاريخ والمجتمعات . ونعرف الآن أكثر كيف ان الحالة التي ولدتها فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية تحولت بفعل الوقائع المحلية والعالمية إلى مجرد فرح مبالغ فيه . وها هو الشعر يدرك أن مواقعه ليست في بناء صور البطولات الورقية ، إنه يختبر المواقع الأكثر صميمية في الوجود والموجودات . وعندما أربط بين الشعر والغياب وأسافر لهذا البعيد في طفولة الأشياء وجذور النار أشير ضرورة لما هو عليه احتمال مسكننا الشعري ، إنه النزول نحو تفتيت الجذور ، اقتراباً من توالي الستائر وهي تغيبنا في ظلاميتها ، واستنطاق العناصر الأولى عودة بالشعر إلى مجراه العصي ، حيث الأشياء تتبدى في عريها الأبدي. نعم لم نعد نشعل ذلك الحريق الذي يجتاح ، ولا يحرق شيئاً ، بل نعيد الكلمات إلى نارها الهادئة وكأنها لمامة ورد تنفتح على ضوئها السري . عودة لحتم الأمل يكون مسار الشعر ، غير أنه أمل نسكي محمل برائحة التراب وقطرات الماء المتعامدة وانسياق الهواء بين الكتل المترامية . هكذا يكون الشعر انغراساً في تفكيك قواعد الكلام ، واجتياح الطاعة المعممة ، واختراق أنساق الهدنة والتواطؤ . ليس هذا قليل ، فأصل الكاتب قد لا يبين عن شعلته إلا من خلال صمته مع الداخل والخارج ، يستدعي الحالات والاحتمالات فيما هو يفتتها . إنه اختيار لغير المصالحة والمهادنة ، وابتعاد عن كسل الواهمين ، وانشقاق عن العائدين إلى مدار السلطة ، والقانعين بالعودة إلى أماكن كانوا خرجوا عليها .

طبيعي أن تتبدل قوانين الكتابة أيضاً : يتبدل المعجم والتراكيب والصور ، تتبدل العلائق بين الصوامت والصوائت ، تنجرح النهايات ، ولا تحتفل البدايات بغير حروفها اللائقة . هذا شعر له قلقه المستتر كما له هذيانه وحبسته أيضاً . يبدأ وحيداً ليرحل وحيداً نحو غيابه الجليل . لا يستدعي منابر الاحتفال ولا أضواء الامارة . هو فقط يتبع خط سير قارىء ما ، في جهة ما ، لها صمتها ووحدتها معاً .

□أما زلت تجد ما يبرر إقامتك الصعبة في الهامش ، خاصة وإنكم تعايشون في المغرب بنية تقليدية متماسكة؟

■ يبدو لي الهامش مثل مكان الكتابة التي لا تهادن ولا تستسلم . ولربما كان الهامش هو مكان كل الكتابات التي هي على هذا النحو في جميع الحضارات والمجتمعات والمراحل التاريخية . والهامش بهذا المعنى هو موقع الفعل الشعري وموقع المعرفة النقدية أيضاً . ولا بد

أن نكون حذرين في استعمال مثل مصطلح الهامش لأننا نعطيه في الغالب صفة قدحية لها نفي الفعل وضرورة الشرارة ، وهذه دلالة يمليها المعيار السائد ، على عكس ما يسمح به مصطلح الهامش من استنباطات معارضة لقناع البرودة . إن الفعل الشعري ، كفعل معرفي مدمر ، منبوذ في كل بنية اجتماعية - ثقافية تقليدية . هذا الحذر ضروري لأنه يجنبنا متاهة الدخول في نقاشات عقيمة تتقنها الأحكام المقنعة بألف قناع وقناع .

لم يكن بإمكاني أن أختار الهامش دونما اختبار لملوس الواقع الثقافي في المغرب ، وهو اختبار قاس وعنيف، لأنه انتقال بالمعرفة من اصطناع البهجة إلى بؤر الموانع المتراكمة بفعل سيادة هذه البنية الاجتماعية الثقافية التقليدية في المغرب ، وقولي هذا قد يبدو غريباً ، بل ومتعارضاً مع الصورة التي يرسمها الخيال العربي الآن عن وضع الثقافة المغربية . وليس همي هنا هو ازعاج هذا الخيال بقدر ما يهمني التأكيد على اختياري . على ان الوضع الثقافي العربي الآن عامة ينجرف نحو الاستسلام ، أي نحو التبرير والمغالطة واستنكار المعرفة النقدية ، وهذه جميعها تبرز الهامش كموقع ثقافي عربي يسكنه بعض الكتاب العرب هنا وهناك ، لا فرق في هذا بين المشرق والمغرب ، على أنه ربما كان في المغرب يحمل سمة استثنائية ، لأن الزمن الثقافي في المغرب ، بما هو متعدد ، خبر منذ أواسط السبعينات تواجد زمنين على الأقل في زمن واحد : زمن الانبثاق وزمن الإنكسار . وها نحن اليوم قد نكون منساقين وراء زمن الإنكسار دونما التفات لمآل زمن الإنبثاق ، زمن المعرفة النقدية .

الإقامة في الهامش صعبة تأكيداً، فهي منفى ممنهج فيما هي نفي لحق الحرية والإبداع، بل حق الكلام. هنا يكون الهامش اختياراً لفعل شعري له مسافة احتمالات لا يقبل بها كسل الدغمائيات، أكانت تقليدية أم حديثة. هو موقع منعزل ومعزول، يتقاسم الحالة مع الأفعال الأخرى المعرفية والاجتماعية ويقبل بهذه العزلة لأنها حريته الأولى.

□أية عزلة يعرف الشاعر والمثقف في هذا المسكن التقليدي؟ وأي عمل يحذوه في عملية التغيير؟

■إنها ، كما سبق وقلت، عزلة من لا يهادن ولا يستسلم ، عزلة من ينتمي للتاريخ لا للحظة ، عزلة من يحتضن الأمل البشري عبر دورة الأفلاك وطقوس الفرح الإنساني . إن الشاعر بهذه العزلة يعيش على حدود المسكن التقليدي ، داخله وخارجه في آن ، منضغط داخله إلى حدود الحبسة ، وهارب منه إلى حد الحوار . داخل المسكن يحاصرك الوعيد والنذير ، فأنت بداخله جبان ، صوفي ، عدمي ، عدو ، ولك أن تضيف ما تشاء مما لم تسمع ولم تقرأ ، وخارج المسكن لك متسع الابداع والمصاحبة والراحة اللانهائية ، لك المغامرة والنقد والتحرز . على الحدود إذا يقيم ، بكتابة تنضح بدمها الشخصي . ويظل التغيير في المنظور الشعري ناراً سرية تضيء خطوة السالك في ليل القصيدة . الشعر حجة أمل

التغيير ، لكنه حجة مسكونة بشكوكها ، ويظل الشعر شقيق قلق يعصف بكل القناعات العجوزة و«الحديثة» .

□ ما هو شرط انتاج المبدع في بلد مثل المغرب؟ ألا يبدو انتاجه أشبه بالكفاح للحصول على أبسط مقومات الإنتاج؟

■ كنت وما زلت أقول بأن مجرد الكتابة باللغة العربية في المغرب ، دونما اعتبار لاختيارات هذه الكتابة أو قيمتها ، هو انتصار للثقافة المكتوبة ، ولا شك أن قولاً كهذا بحاجة لتوضيحات ، من بينها أن الكتابة بالعربية في المغرب ليست بعد سنة يحترفها الكاتب طول حياته ، بل هي في الغالب مجرد نزوة ترافقه مع انفجار المراهقة لتنطفىء في أولى محطات المسار . وينطبق هذا الواقع على أغلب كتاب المغرب ، مهما تباينت مواقعهم ورؤيتهم ومعارفهم ، لأن بنية الثقافة المكتوبة باللغة العربية بسيطة إلى الحد الذي لا تتحمل فيه ، إلا استثناء ، مقاومة ذات كاتبة . ولهذه البنية تاريخها كما لها محدداتها الاجتماعية ـ الثقافية الراهنة ، وتبدو الكتابة وكأنها فعل قد يكون غريباً في مجتمع تسوده بنية الثقافة الشفوية ، كما تسوده مؤسسات لا تعتبر الفعل الثقافي احد مقومات الفعل التاريخي ـ الاجتماعي . هذا هو المشهد العام الذي تتموقع ضمنه الثقافة المغربية المكتوبة باللغة العربية ، إلا أنه مشهد سيعرف تحولات جزئية ونوعية منذ بداية السبعينات نتيجة التحول المعرفي والابداعي لهذه الثقافة في المغرب ، ونتيجة مبادرات فردية وجماعية لتوفير مجالات للنشر ونتيجة تواصل مع الشرق أيضاً . على أن هذه كلها تبدو اليوم في مأزق ؛ مما يعيد للبنية التقليدية رسوخها . إن الكتابة ليست هبة علوية تحل في جسدنا ، بل هي ممارسة مادية لها شرائطها المعرفية كما لها شرائط توزيعها وإعادة إنتاجها . فلا إنتاج بدون امكانات مادية تتلخص في الصحافة ودور النشر والتوزيع . . وهذه الشرائط تكاد تكون منعدمة في المغرب . وغالباً ما نجد الكاتب المغربي بالعربية يواجه هذه الموانع وغيرها دفعة واحدة ويقاومها إلى درجة الشهادة .

□ الحركة الأدبية المغربية ما زالت تتعثر كما لو أن هناك «امتناعاً عن الكتابة» كما أشرت لذلك في «بيان الكتابة» .

■ أشرت إلى أن الحركة الأدبية المغربية ، وباللغة العربية خصوصاً ، تعيش زمنين في زمن واحد : زمن الإنبثاق وزمن الإنكسار . ليست هذه حصيلة متشائمة . إن الدراسة الاجتماعية لأوضاع الثقافة والمثقفين عامة لم تبرز بعد في المغرب ، ومع ذلك فإن تتبع الملموس للوقائع اليومية يثبت أن الحركة الثقافية ، ومنها الحركة الأدبية ، تعاني من الموانع التي تعطي لبنيتها ملمح المآزق المستمرة ، وهي حالة يمكن ملاحظتها منذ بداية العصر الحديث إلى الآن (تاركين الحالة القادمة لاستقصاء له سنده في الملوس التاريخي) .

كنت في المرحلة الأولى وقفت على انقطاع أسماء عديدة من شعراء الستينات عن كتابة الشعر وأنا بصدد انجاز دراستي عن «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» ، وشيئاً فشيئاً أخذت في استقصاء الحالات الفردية والجماعية ثم الحالات في المجالات المتباينة والمتقاطعة ، فاتضح لي أن الإنقطاع لا يشكل حالة فردية بل هو القانون الأساسي للممارسة الابداعية والثقافية في المغرب . وهذا لا يكفي ومن ثم شرعت في تأمل أسباب ونتائج هذا الإنقطاع ، فانفتحت عيناي على بئر لا قرار لها . هناك انقطاع وليس هناك امتناع بنفس درجة الإنقطاع . فعمر الكاتب المغربي ، ككاتب بالعربية خصوصاً ، قصير ، ورغم التحول النسبي الطارىء على بنية وعلائق الإنتاج الثقافي منذ السبعينات فمن الممكن القول بأن الإنقطاع عن الكتابة ما يزال ثابتاً .

الموضوعات

● ـ حداثة السؤال 7
1 ـ أسئلة الكتابة والمكتوب 9
ـ بيان الكتابة 11
ـ حين مستني الأرض 37
ـ تعددية الواحد (عن بنية الثقافة العربية المكتوبة في المغرب). 43
ـ الشعر المغربي الحديث والقراءة العاشقة 65
2 ـ في الحداثة الشعرية العربية 73
ـ غزو الاستثنائي في الشعر العربي الحديث 75
ـ النص الغائب في شعر أحمد شوقي : القراء والوعي 79
ـ صلاح عبد الصبور في المغرب : مقاربة أولية لـ «هجرة النص» 95
ـ «لـ» مساءلة الحداثة 109
3 ـ منسي الحداثة ـ غزو لبنان وما قبله 131
هل ينتهي زمن الخطابة؟ 133
ـ صداقة السؤال 141
ـ الهامش والمشهد 145
ـ العتبة الأخرى 149
ـ القلق الشكور 153
ـ عن النهضة، مرة أخرى 157
4 ـ مع الثقافة الفلسطينية 163
ـ الكائن والممكن (مشروع تطوير الدعم الثقافي للثورة الفلسطينية) 165
ـ كتاب الأدب الفلسطيني المعاصر 175
5 ـ شهادات 183
ـ شيء عن تقاطع الأزمنة 185

- اتحاد كتاب المغرب : مؤتمر التراجعات (شهادة) .. . 189
- عن «الثقافة الجديدة» 195
- الهجوم المؤجَّل (عن راهننا الشعري) 199
- الاعتراف بتعددية الحقيقة 201
- الكتابة الشعرية : مشروع لم يتأسس بعد في المغرب (حوار مع أحمد فرحات) 205
- الكتابة بالعربية في المغرب (حوار مع شربل داغر) 215

حداثة السؤال

هذه نصوص يؤلف بينها السؤال في كتاب ، والحداثة مركزٌ خفيٌّ تارة ، وصريحٌ تارةً أخرى ، وليس الجمع بين السؤال والحداثة في هذه المرحلة ـ الرحلة التي تؤول فيها التصورات والممارسات الى قطعٍ فحميّة تتحوّل عن مقصدها الناريّ الذي كان لنا الصاحب والمُصاحب .

للسؤال حجته ، مشرقاً ومغرباً ، تصوراتٍ وممارساتٍ . ومطلع الحداثة والسؤال بيروت .

تحولت بيروت من خلل سنوات الحرب ، والغزو الاسرائيلي خاصة ، لبؤرة تختزل الوقائع والأوضاع في العالم العربي ، مهما ابتعدت الرقع ، لا بفعل ما اثارته الدماء المتسارعة ، بدءاً من حالات التضامن الرمزي لدى أوسع الفئات الاجتماعية في البلدان العربية ، وانتهاءاً بالصمت الوحيد ، بل وهذا هو الاساس ، بما شكّل امتدادها من مصائر نادراً ما كانت النخبة ، على الأقل ، تنتظرها . وليس هنا مجال لعرض هذه المصائر ، هي الآن تتناسق وتشتغل بانضباط المستقرّ لا العابر .

بيروت بهذا المعنى بؤرة الحداثة ومختبرها . والبقع الأخرى متباينة من حيث حدة نضج الانهيارات ، وبتبايُنها تتبدّى مُساءلة الحداثة ضرباً من العدوان ، المزايدات ، النباهة المريضة ، أو ما شئت مما سمعت وقرأت .

18.0

الناشر : المركز الثقافي العربي
ص . ب ١٣/٥٨٨١ شوران ـ بيروت : لبنان
ص . ب 5006 ـ الدار البيضاء ـ المغرب